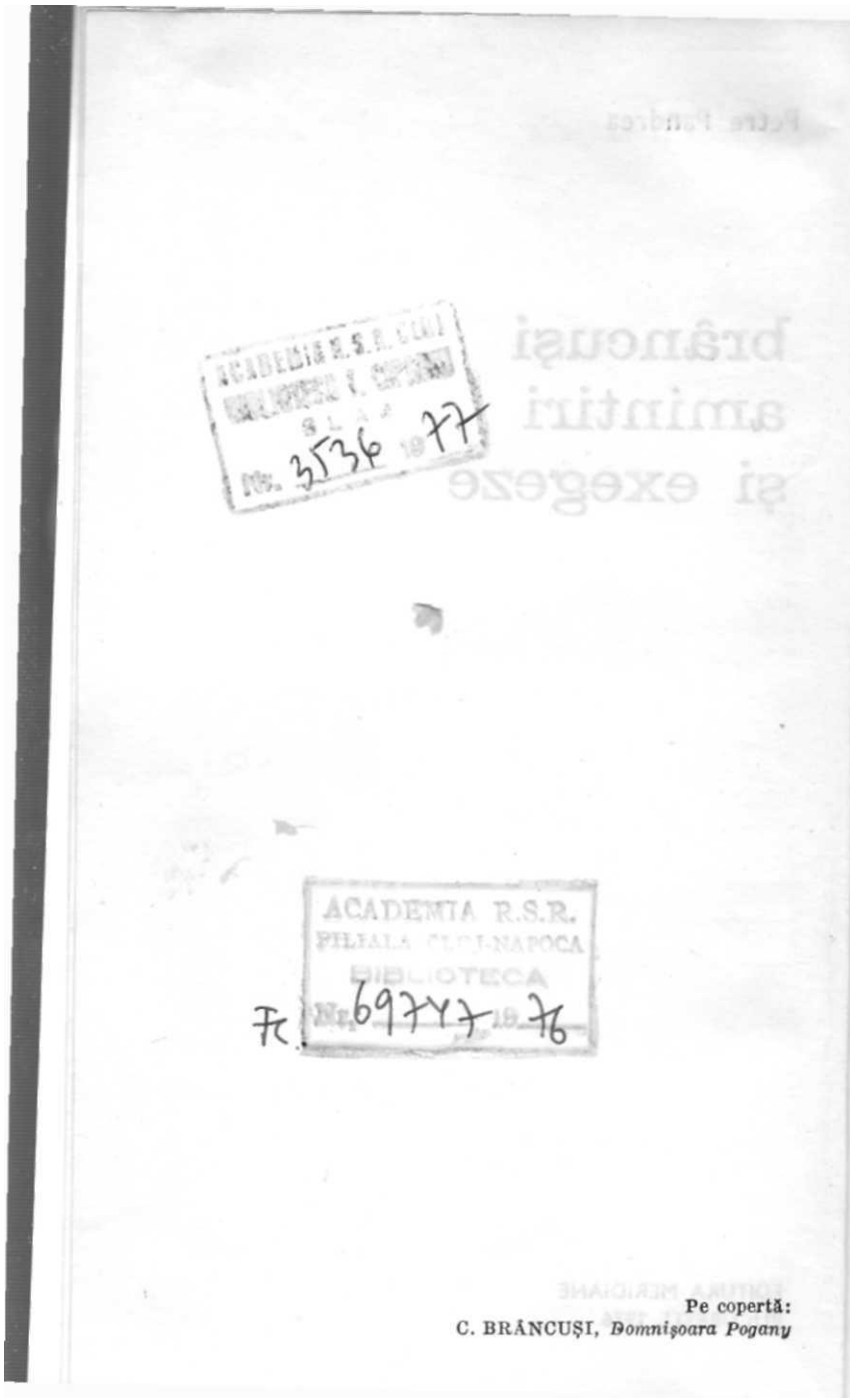
Petre Pandrea

brâncuşi amintiri şi exegeze

EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1976


ACADEMIA R.S.R. CLUJ
BIBLIOTECA
Nr. 3536 77

ACADEMIA R.S.R.
FILIALA CLUJ-NAPOCA
BIBLIOTECA
Nr. 69717 76

Pe copertă:
C. BRÂNCUȘI, *Domnișoara Pogany*

PROLOG
SUB CERUL OLTENIEI

AMINTIRI DESPRE UN OM MARE AL VALAHIEI MICI

Voi scrie „memorii", amintiri fragmentare şi mo-zaicate despre un om mare pe care l-am frecventat deseori. Voi scrie cu diformările profesionale ale juristului şi memorialistului melancolic. De ce l-am frecventat?

în tinereţe, înainte de intrarea la universitate, am vrut să mă înscriu la sculptură şi am şovăit. M-am înscris ca nou Faust în Balcani la medicină, la drept şi la Academia de înalte Studii Industriale şi Comerciale.

După un semestru am părăsit medicina (din cauza disecţiilor pe care nu le-am suportat) şi Academia (fiindcă în afară de Virgil N. Madgearu, profesorii mi se păreau nuli). Am rămas la ştiinţele juridice cu frecvenţe la istorie şi epigrafie (cu Vasile Pârvan), la filozofie şi sociologie.

Goethe mă avertizase: „legile se moştenesc ca şi bolile"... Am rămas ca medic al leprozeriilor de tribunale, ca avocat penalist şi criminolog.

De timpuriu am dat frîu liber pasiunii pentru plastică, la Bucureşti, la Berlin, la Paris, Miinchen, Heildelberg şi Roma, pe unde am studiat prelegeri juridice, în principal şi prelegeri filozofice sau estetice, în secundar, pe la universităţi faimoase, ca student ambiţios şi — aproximativ — sîrguin-cios. Mi se dăduse bursă pe 7 ani pentru studiul Enciclopediei juridice în străinătate. Mi-am petrecut viaţa *personală* prin ateliere de sculptori şi pictori, iar pinacotecile şi gliptotecile din multe

oraşe germane şi italiene nu aveau secrete pentru un *diletant.* Dar şi ca avocat, cu plecări anuale în străinătate, le-am vizitat pînă la izbucnirea războiului mondial din 1939.

întîlnirea cu Brâncuşi a fost providenţială, pentru mine.

De fapt, arta lui Brâncuşi s-a încheiat cu ansamblul măreţ de la Tîrgu-Jiu (1938—1939). Nu i-am văzut decît din reproduceri *Foca, Broasca ţestoasă şi Broasca ţestoasă zburătoare,* opere de augustă senectute.

Odată cu sosirea bătrîneţii, Brâncuşi şi-a încheiat creaţia cu toată vitalitatea pe care o arăta în 1938/1939, la ultimele noastre întîlniri şi lungi conversaţii. Ţăranii sînt prudenţi şi mefianţi. Brâncuşi era un tipic ţăran oltean. A fost prudent şi mefiant cu oamenii, dar şi cu sine. N-a mai vrut să creeze opere fără plenitudinea vitalităţii.

L-am cunoscut bine pe sculptorul Constantin Brâncuşi, în mai multe reprize, între anii 1927 şi 1939, la Paris şi la Bucureşti, pe cînd se afla în augustă maturitate. Gloria controversată (ca şi astăzi) îi urmărea, ca o umbră, fiinţa de înţelept jucăuş şi bărbat poznaş.

M-am apropiat de sculptorul celebru cu îndrăzneală şi veneraţie, întîi la Paris. Nu mi-a fost uşor. După ce s-a spart gheaţa, sociabilitatea lui imensă m-a acceptat în „echipă". Spunea, ironic, că are „două sute de amici". Era un *homme du monde* în înţelesul bun al cuvîntului, un *prince-paysan,* un oltean de soi mandarinal şi european. între 1927 şi 1939 avea o înfăţişare şi o structură de *pater familias,* de

profesor de energie napoleonidă, deşi nu-i dispăruse ceva din aerul patriarhal rustic al plaiurilor noastre.

Brâncuşi se născuse în Olteania. Majoritatea noastră, a intelectualilor eram de mentalitate rurală, de moşneni şi paşoptişti.

Diferenţa de vîrstă de 28 de ani impunea respectul şi distanţa! Brâncuşi şi puţinătatea noastră ne autodecretam „olteni şi europeni". N-aveam Q decît 23 de ani cînd m-am prezentat la Paris. Eram licenţiat în drept din Bucureşti şi student banal, înscris la doctoratul juridic berlinez. în subsidiar, figuram din 1928—1930 ca diplomat (ataşat clasa III), venit de pe Spreea Germaniei în vacanţă pe Sena.

Mă aflam în criză de orientare spirituală şi în *„Sckwărmcrei".* Nu inspiram nici un interes pentru mine sau pentru un artist fără filozofie. Este drept că făceam studii de Enciclopedia Dreptului, vastă disciplină, trimis ca atare de Bucureşti, în 1926. Intrasem în publicistică prin porţile *Vieţii Bo-mâneşti,* la 18 ani, cu suspendarea de 3 zile din liceu, din cauza unei cronici teatrale, în preajma bacalaureatului, la Craiova. Căpătasem faimă locală şi ieşană. Pedeapsa mi-a adus amiciţia ulterioară â lui G. Ibrăileanu şi a lui C. Stere. Suspendarea n-a avut efecte pernicioase sau educative pentru un „carierist" furibund. Am suferit de carierismul gloriolei literare şi de fumurile vanităţii enciclopedismului.

Eram în fond, pînă în 1930 (cînd m-am decis pentru Karl Marx), un mic anarhist intelectual, dar şi un învăţăcel cu mofturi universitare în stilul de muncă. Pastişam pe academicienii aulici, în expuneri seminariale şi mici

conferinţe. în această categorie se găseau zeci şi sute de intelecuali tineri craioveni, între 18—25 ani, în epoca mea. Boema nu mă atrăgea, ci universităţile cu programul lor strict de dresaj intelectual şi am vagabondat la vreo cinci universităţi europene în zece ani de studii relativ cuminţi ((1923—1933). Dintre români nu preţuiam decît pe Vasile Pârvan şi pe C. Stere, pus deasupra lui N. Iorga, marele său duşman.

Constantin Brâncuşi, statuar parizian, nu mă intimida, deşi îl aşezam lingă Pârvan şi C. Stere, fiind un om din regiunea mea, cu specificul ei. M-am prezentat cu îndrăzneală, cu iubire, cu reverenţă şi cu drepturi familiare cîştigate, graţie oltenismului comun, pentru conversaţie şi sociabilitate în anturajul său. în plus, îi mai cunoşteam 7 pe Spirtarii craioveni, foştii săi patroni şi amici.

Pravila Olteniei şi a Băniei ne-a fost postamentul convorbirilor.

Istoricul bucovinean Onciul exclamase odată, la un curs savant de exegeză de documente vechi româneşti:

— Prea fericita Oltenie!...

La ce se referea istoricul?

Oltenia era o regiune prolifică şi a exportat aurul tinerilor săi ca ostaşi, comercianţi, administratori de bunuri statale şi artişti. Un dicton local po-văţuieşte că poţi rămâne orb, ciung, şchiop, dar să ai copii. Copiii sînt lumina ochilor. Mai bine orb, decît fără copii.

Această mentalitate anti-malthuziană, rămasă pînă în zilele noastre, are un caracter festiv, sacral şi tradiţional. Ea reprezintă cultul copilului.

Domnul Goe al lui Caragiale nu se cunoştea pe meleagurile acestea. La patru ani, băieţei şi fetiţe se trimiteau cu gîştele la bălţi, rîuri, lacuri, şi pîriaşe, apoi cu vaca pe izlaz, mejdină, scarpă şi zăvoaie. între 5—7 ani, Brâncuşi şi-a făcut stagiul de ciobănel la stînă pe lîngă un baci în munte, vara, în loc de vilegiatură la Sinaia, precum Goe al lui Caragiale. Muncea efectiv şi îşi aducea aportul în mica gospodărie de moşnean, mic proprietar şi cultivator de pămînt pe un sol cam sărac, de munte, cu ierburi perene şi bogăţii forestiere.

După 7 ani a intrat la şcoli regulate (Hobiţa, Craiova, Bucureşti, Paris) şi timp de 15 ani a obţinut patru patalamale-hrisoave. Rămas orfan la 11 ani, a plecat spre procopseală, încins cu bete şi cu opinci ca încălţări. Nu-i lipsea căciula de astrahan şi cămăşile înflorate cu arniciuri. S-a hrănit singur şi a învăţat multe meserii: crîşmar-ajutor, ebenist, tîmplar, sobar, spălător de vase, contabil. Ajuta băneşte pe Muica lui pentru a creşte, înzestra şi mărita surioara. Şi-a vîndut la rude moştenirea, ca să plece la studii superioare de sculptură. Avea 22 de ani. în satul lui s-a făcut de rîs. Ştia că se va face de rîs. A suferit enorm prin înstrăinarea „curelii" de pămînt, un fleac economic cu valoare simbolică şi afectivă. Q

— *Le jeu est à moi,* spunea discipolilor, cum relatează Petru Comarnescu, care 1-a cunoscut de timpuriu şi se interesa de arta plastică mondială, modernistă, deşi gusturile sale sînt de clasicist.

Jocul a fost al său, şi 1-a pregătit din vreme, ca student, fiindcă a întîrziat doi ani pe drumul Bucureşti — Paris, spre învăţătură, la Munchen şi prin Elveţia, pe banii săi, ajutîndu-se şi cu braţele, ca orice „Werkstudent" din lumea contemporană. A avut şi o bursă mică după cum a avut o bursă ceva mai mare Nicolae Titulescu, de la fundaţia Madona Dudu din Craiova, în valoare de 500 lei aur şi apoi de o mie lei anual.

Brâncuşi nu este un autodidact sau un lunatic. *Le génie c'est une longue patience.* Geniu este o îndelungată răbdare şi un artizanat înverşunat. Inspiraţia vine la creaţie într-un procent de 1%, iar 99% este transpiraţie.

Sosit la Paris, avea 28 ani, Brâncuşi a trăit sobru^ ca spălător de vase într-un restaurant şi ca student înscris la Belle-Arte. A fost exmatriculat la 30 ani pentru limită de vîrstă. A introdus o tehnică nouă a spălării cu apă fierbinte, deşi-i frigea buricele degetelor, dînd randamente sporite. A fost un spălător cît şapte angajaţi anteriori. S-a împrietenit cu Gustave, girantul unei filiale a restaurantului Chartier, furat şi sabotat de slugi neghioabe. I-a făcut şi bustul pe care 1-a expus la Salonul Independenţilor, cărat cu roaba în admiraţia lui Rodin.

O cobiliţă stă permanent pe umărul lui Brâncuşi: cobiliţa realismului lucid şi a muncii pilduitoare şi mîntuitoare. Fuge de *eut* lăbărţat.

Pe alt umăr se află mereu aşezată o pasăre măiastră: pasărea aspiraţiunii spre infinit şi perfecţiune.

Am zărit cobiliţa şi am contemplat pasărea măiastră în mai multe versiuni la Paris, în Atelierul din Impasse Ronsin, plus pilda de albină şi furnică.

Am revăzut pe „Moşu" (cum îi spuneau ciracii români) deseori şi în Bucureşti.

El îmi îngăduia să-i spun *Neică,* apelativ oltenesc g de reverenţă pentru persoane în vîrstă din sat şi din familie, care au realizat o gospodărie, au dat o pildă bună, au zidit o fîntînă pentru călători şi un renume pe plaiuri.

Mă numea „Nepoate" şi adăuga: „Nepoţii sînt salba dracului pe la noi pe Jiu. Dar pe Olteţ, la voi?"

L-am revăzut, după Paris, la Bucureşti, în anii 1933, 1934, 1937—1938 şi 1939.

Cărţile mele au consemnat conversaţii, aforisme şi sfaturi ale sale, publicate întîi prin revista *Meridian* — Craiova, ca un protest şi indicaţie, în noaptea dictaturii şi cotropirii germane-hilteriste, încă din anul 1942 (o conferinţă publicată) şi texte din 1943—1944.

După alte decenii încerc să descifrez amintiri şi jurnale intime, ca un rezumat definitiv pentru urmaşi.

Nu-i treabă uşoară, şi nici grea. îmi face plăcere: situaţia mea este de grefier al unui proces celebru judecat în

tribunalul plasticii şi al filozofiei contemporane, judecat la Paris, Bucureşti ca şi pe tot globul.

Consemnez în cele ce urmează fragmente de conversaţii din oralitatea sa prestigioasă, ca şi povestiri ale ucenicilor români ai lui Brâncuşi despre neuitatul maestru, care avea o doctrină clară, doctrina morală stoică a strămoşilor.

Nu cred în nemurire şi în înviere, dar cred în Artă, în ordinea juridică şi morală a umanistului mediteraneean] şi în doctrina etico-filozofică a strămoşilor mei, oameni ordonaţi şi de omenie, care sînt şi ai lui Brâncuşi.

După 60 ani, simţi paşii de lup ai morţii, care dau tîrcoale. începe înserarea melancolică înainte de marea noapte.

Pe patul agoniei, prietenul meu, poetul hermetic şi savant-filolog Dan Botta a suspinat, livresc: — Dolores, mă în-se-rez! (Dolores era soţia sa).

Expresia „mă înserez" n-a existat în limba română pînă la Dan. O preiau şi o predau tinerilor poeţi.

Ca toţi cărturarii din generaţia mea, agilată de idei universale, nu pot să scriu decît *„Memorii"* livreşti, alexandrine şi fragmente filozofice. Faptele durerose ale unei societăţi în ebuliţiune prere-voluţionară ne-au indignat. Realitatea ni se părea „o *proiecţiune a vieţii interioare"* după formula lui Berkeley şi — fireşte — deseori am greşit. Realitatea nu este berkeleyană, ci are legile şi legităţile ci de fier şi aramă. Dar, noi aveam idealuri măreţe şi credeam în ele. Nu am scris personal o slovă şi nu am grăit un cuvînt în care nu am crezut. Aceste idealuri puteau

fi confuze şi contradictorii, uneori le sanctificam şi le amalgamam. Credeam în ele. Noi scoteam sabia şi luptam. Sabia unora din generaţia mea putea fi de carton argintat, unii agitau concluzia nesăbuită, că *nu importă biruinţa sau infrîngerea, ci bătălia în sine.* Am dat bătălii ideologice şi bătălii de teren judiciar exact patru decenii.

Primul meu eseu se numea *„Dezaxare şi construcţie",* titlu alarmant şi profetic, la un *bacalau-reus* faustic. Polemizam cu Cezar Petrescu şi căpătăm răspuns în propria sa foaie-magazin *(Gîndirea,* iarna 1922—1923). îl pot subscrie şi astăzi, transcris pe portativul altei tonalităţi şi muzicalităţi.

Obiectele atelierului lui Brâncuşi au fost încorporate în Muzeul de Artă Modernă din Paris. Acolo se află „vatra" lui cu cuptorul şi soba spoită cu var. S-au păstrat numeroasele unelte de cioplit în lemn, piatră, marmură, bronz şi alte metale, acel interior din Impasse Ronsin Nr. 11, care a fost o oglindire fidelă pentru un ţăran moşnean arhaic şi făurar modern.

Există un lirism în interioarele locuinţelor omeneşti pe care 1-a pus în evidenţă Homer înaintea lui Honore de Balzac, un romancier francez specializat şi pilduitor pentru mobilierul creator de atmosferă psihologică în arta romanului modern. Un interior povesteşte biografia simplă sau complicată a sălăşluitorului.

Cubiştii au vorbit de un lirism interior al formelor pure, al materiei şi al esenţelor (pe care 1-a 11 căutat şi obţinut Brâncuşi.)

Interiorul casnic din împasse îlonsin, păstrat posterităţii în Muzeul de Artă Modernă din Paris, poate fi considerat ca gospodăria unui *homerid,* dacă n-ar fi al unui simplu baci carpatin şi moşnean oltean de ieri. Civilizaţia pastorală, tehnica, veşmintele şi—poate — sufletele bacilor elini plecaţi în bătălia Troiei nu se schimbaseră prea mult. Nu se schimbaseră nici turmele de oi, care colindau munţii Pindului, Olimpului şi Carpaţilor. De milenii se reproduceau, fără variaţiuni sensibile, oile, ciobănaşii, bacii, veşmintele şi podoabele bacilor. Cine a stat la umbra Columnei lui Traian. din Roma a putut trăi copleşitoarea senzaţie a suspendării timpului prin contemplarea şi studiul veşmintelor prizonierilor daci de la anul 101 e.n. cînd au început războaiele de cucerire a patriei unde trăiau păstorii regelui Decebal.

După prima mea călătorie de tinereţe la Paris şi vizita revelatorie în atelierul din împasse Ronsin, am purces în scurt timp la o vizită cu un caracter de hagialîc la Roma, la umbra Columnei împăratului Traian, tatăl nostru îndepărtat al tuturor românilor.

Mă aflam în grele conflicte sufleteşti ca învăţăcel la Universitatea Berlinului în perioada 1926 — 1933. Făcusem stagiul în palatul de justiţie bucureştean în 1923—1926, de timpuriu, ca student, în toamna lui 1926 m-am înscris ca avocat. Şi asta era totul pe vremuri. Aveam o carieră. *Alma Mater Beroliaensae* devenise pentru mine în primul semestru *Alma Mater* a lui Mihail Kogăl-niceanu, omul politic şi istoricul român paşoptist. Urmăream fantoma cu

barbişon şi lunete pe coridoarele şi ungherele semiobscure, pe Unter den Linden, strada largă cu aleea teilor. O urmăream plutind deasupra Arcului de Triumf prusian *(Brandenburger Tor)* şi se volatiliza în parcul foşnitor *Tiergarten,* spre aleea trandafirilor. Mihail Kogălniceanu pronunţase, cîndva, într-o prelegere inauguralã la Universitatea Iaşilor, îndrumarea incantatorie, aproape magică, despre importanţa luptei de la Podul înalt a lui Ştefan cel Mare, mai interesantă pentru noi valahii, sau în 12 rang egal cu Saîamina, cu Valmy şi alte locuri de bătălii celebre.

***Alma Mater* de pe Unter den Linden, reprezenta, permanent, pentru mine, fantasma lui Mihail Kogălniceanu, jurist, critic şi istoric, ca şi Titu Maiorescu, dar şi ideea universalismului şi a toleranţei, în faţă trona, statuar, Humboldt, geograful şi naturalistul, cetăţeanul lumii *(Weltbürger),* drept ctitor spiritual şi îndrumător al sufletelor tinere, veşnic aflate în criză de orientare ideologică în metropola Berlinului *(eine wahre Weltstadt),* cu adevărat un oraş al lumii. în fundul clădirii, într-un patrulater verde gazonat, mărginit de Dorotheenstrasse, stradă paralelă cu Unter den Linden, trona statuia lui Hegel, filozoful dialecticii. Ne plimbam, mici filozofi peripateticieni, de toate seminţiile, şi confensiunile, sub aura toleranţei.**

îmi alesesem ca profesor de bază pe neohege-lianul Rudolf Smend, filozof al Statului şi al doctrinei juridice a integrării *(Die Integrationslehre),* fiul celebrului teolog

protestant de la Tübingen, jurist subtil, agnostic religios şi estet prin vocaţie.

La seminarul său cu tema semestrială *Von Kant bis Hegel* (De la Kant la Hegel) au izbucnit pătimaşe dispute cu substrat politic între ciraci. Dreptul şi Statul sînt epifenomene, greu descifrabile, ale unei matrice ascunse. Ne cufundasem cu toţii în Hegel, afară de o mică grupă zgomotoasă de studenţi purtători la butonieră de svastică. Ei nu prea aveau timp de lecturi, ocupaţi cu marşurile nocturne inaugurate de un oarecare dr. Joseph Goebbels, proaspăt sosit pentru reorganizarea partidului naţional-socialist al muncitorilor germani „arieni" cu bătăi în Wedding (cartierul şomerilor) şi în Neuköln. Locuisem prin apropiere de Wedding, la neuitata mea gazdă Frau Helene Voth şi la soţul ei Paul, invalid de război, căruia îi ziceam *Paulmensch,* (omul-Paul, omule!), prieten, valet şi profesor de *argot* berlinez.

Un coleg de seminar era o rudă a lor: vlăjgan blond, cu ochi de peşte fiert, cu un craniu mic de ciumăfaie şi ca o sperietoare de ciori, cu maniere 13 militare prusace. Făcusem şi eu şapte ani liceu de

cădeţi, la Mănăstirea Dealului din Tîrgovişte. Ne-am împrietenit întîi şi ne-am luat repede la ceartă pe interpretarea exactă a unor texte de Hegel în conclavul celor 25 de emuli prezidaţi de neohegelianul Rudolf Smend, care mi-a dat dreptate. Eu aveam timp mai mult de studiu, *otium cum dignitate,* decît mărşăluitorul pauper, intrat argat ideologic şi politic, cu cinci mărci serale, la politicienii catilinari mijiţi la Berlin cu fondurile reptiliene ale industriei grele din Renania şi vestul reacţionar al Germaniei.

La vestiar, înainte de a pleca la masa rotundă a berăriei Aschinger, pentru a continua disputa şi a lua cina împreună cu dascălul nostru iubit, au început altercaţia şi vociferările:

— De unde ştii, tu bă, balcanicule, atîtea despre Hegel? Tu, balcanicule!

— Tu habar n-ai de Hegel, porc prusian! *„Du Balkanese"* avea o savoare peiorativă în

***argot*-\\\ berlinez. Nu putea fi pronunţat în incinta universităţii lui Humboldt. I-am replicat, după legea infantilă a talionului, ochi pentru ochi şi dinte pentru dinte, cu *„Saupreusse"* (scroafă prusiana).**

N-a fost bătaie, deşi ar fi putut degenera în lovituri brahiale reciproce. Au sărit colegii şi profesorul, care ne-a obligat să ne împăcăm în jurul mesei rotunde cu bere şi cîrnaţi. Am băut şi „ex". Cîrnaţii îmi stăteau în gît. Ranchiuna a rămas.

Am plecat, urgent, la Roma pentru a pregăti o răzbunare a mandarinului valah. Aveam în permanenţă o

rezervă matematică de o mie de mărci în bancă. Am jertfit-o. Făceau cît zece pogoane arabile pe Olteţ şi Jii.

Am trimis 25 cărţi poştale ilustrate cu text identic la colegi, arătîndu-le Columna lui Traian, statuia milenară a strămoşilor mei pe cînd strămoşii lor vieţuiau în păduri, îmbrăcaţi în piei de animale, cînd înflorea civilizaţia Romei, a Eladei şi a provinciilor danubiene şi carpatine. Columna lui Traian se înălţa spre infinitul bolţii azurii italice. Consemnam cu bucurie detaliile de veşminte rămase pînă azi, cămaşa scurtă de pînză de in, 14 chimirul, cuşma şi fiziugnomiile identice. Regăseam pe columnă profiluri de rude şi de vecini din valea Olteţului. Oltenia a fost romanizată în mare proporţie prin colonizări de ostaşi sedentari, obligaţi la căsătorie cu băştinaşe, după pilda şi doctrina lui Marc-Antoniu, aghiotantul glorios al lui Iuliu Cezar.

Acest grup de oameni din Carpaţi şi din Balcani au tradiţii de milenară civilizaţie şi de cultură. Aceşti băştinaşi au fost striviţi în periodice năvăliri şi cotropiri, dar n-au pierit. Dîrzenia lor formează adevăratul „miracol al istoriei" de care vorbeşte istoricul sorbonard Ferdinand Lot. Dîrzenia lor i-a făcut invincibili, deşi n-au avut bătălii zgomotoase consemnate în istoria universală.

Morala severă stoică rurală i-a menţinut cristalizaţi în cuminţenie, în higiena şi umanitate. Vitalitatea n-a putut fi suprimată. Au păstrat un stat, o administraţie şi o justiţie de-a lungul veacurilor şi cotropirilor.

De la pastoralitate şi plugăritul extensiv s-a trecut rapid, în secolul nostru, la agricultură intensivă şi la *industrializarea organică* a unui sol productiv, un admirabil, un adevărat „miracol geologic".

Rasiştii berlinezi anti-istorici şi anti-ştiinţifici nu puteau vorbi deaspre superioritatea seminţiei lor şi nu puteau profera cuvinte ofensatoare despre balcanicii danubieni şi carpatinii băştinaşi. Avem hrisoave. Avem patalamale. Avem blazoane. Această heraldică puerilă nu ne interesează şi devine hilariantă, dacă moştenirea culturală, patriotismul şi zestrea artistică nu se cîştigă în fiecare zi, după cum a remarcat Goethe. în emulaţia dintre popoare, regiuni şi continente, criteriul adevărului şi criteriul valorii simplifică disputa oţi-oasă. Ideea de convieţuire armonioasă şi de cetăţenie a lumii au fost eclipsate între cele două războaie mondiale. A fost era nocturnă şi agonică. Toleranţa a triumfat în finală.

Idealul civic valah al secolelor a fost şi a rămas 15 omul de omenie.

PĂRINŢII LUI BRÂNCUŞI

Ţăranii n-au hrisoave şi nu-şi pot stabili genealogia cu secole în urmă. îşi cunosc locurile, perisabile şi — totuşi — cu caracter de eternitate. Cimitirele ţărăneşti române cu zaplazuri de lemn, situate în preajma *„bisericuţei din răzoare"* (Gala Galaction), nu utilizează bronzul, piatra sau marmura în monumente fastuoase, ca la romano-catolici, ci cruci de lemn din esenţă moale, bătute de ploi, de vînturi şi zăpezi, care dispar uşor. După 7 ani, resturile se scot şi se aşază oseminte peste oseminte. Grobniţa cu cranii şi ciolane este specific mănăstirească pentru monahi, arhierei şi dregători. Bisericuţa ţărănească dintre răzoare are „oseminte pierdute" (T. Arghezi). Crucea de marmură şi monumentul funerar de bronz distonează catolicizant în peisajul românesc, de unde a ieşit Brâncuşi. Lui nu i se pot găsi genealogii îndepărtate, fiindcă osemintele înaintaşilor săi sînt „pierdute". S-au transformat în flori şi ierburi.

Ţăranii mici-valahi n-au hrisoave, n-au genealogii şi nici măcar nume, ci porecle. Sînt mai cunoscuţi după porecle decît după numele de familie. Sînt înrădăcinaţi de milenii. Numele individuale sînt schimbătoare, ca şi oamenii care le poartă. Indivizii sînt cunoscuţi după seminţia lor, care-i o poreclă. Seminţia formează un fel de clan mic cu ramificaţii. Proliferarea seminţiei zăgăzuită de boli şi de peisajul redus al hranei draconice, dă

17

impresia unui crîng sau a unui zăvoi. Indivizii se schimbă, dar zăvoiul rămîne. Impresia de eternitate este copleşitoare.

Reîntors după o lungă absenţă pe valea natală a Olteţului — how green is my valley[1] — mi-am pus la contribuţie memoria afectivă rămasă cu o jumătate de secol în urmă. Părăsisem valea la 11 ani pentru studii şi împlinisem 60 de ani. Revenisem fireşte, des, în vacanţe şi în concedii, dar le-am şters voit din memorie. Am intrat în lumea jumătăţii de veac din urmă. Nu s-a schimbat absolut nimic din peisajul zăvoiului şi nici în proliferarea sau configuraţia seminţiilor umane. Plopii argintii, răchitişurile, apele line cu luciu de argint sau vălurate, sălciile elegiace, tufanii şi „dafinii" (salcîmii), perii pădureţi, cornii, nucii rotaţi sînt pe aceleaşi locuri, ca şi vatra cătunelor şi a satelor. Casele s-au mai schimbat, dar nu vatra sau oamenii rămaşi aprigi. Mărgăritărelul de mai, straturile de tămîioasă parfumată, de pelin şi viorele, sînt la locurile copilăriei în zăvoiul amintirii. Au murit şi au înviat, păgîn, în bătălia anuală cu umbrele copacilor şi în elanul către soare. Ploile, zăpezile, vmturile şi arşiţele nu s-au schimbat şi nici zefirul paradiziac al zăvoaielor foşnitoare, ca şi în zăvoaiele lui Brâncuşi.

Oamenii copilăriei şi urmaşii lor i-am cules după seminţii, ca şi pe flori. Mi s-au prezentat de către fîrtaţii bîzdoacei din jocurile poarcăi şi oinei, capete de copii bălăiori sau oacheşi, iberici ori italici, femei subţiri şi gureşe, bătrînii cei mai ninşi de neaua anilor. Numele de botezuri

erau cam aceleaşi. Poreclele seminţiilor nu se schimbaseră. Impresia de veşnicie a zăvoaielor şi a oamenilor s-a instaurat plenitudinară.

Ţăranii n-au hrisoave, n-au nume precise de familie, ci porecle persistente de clan.

Care-i situaţia numelui lui Brâncuşi? Sculptorul este de origine ţăran şi anume ţăran moşnean cu „curea" de pămînt.

***) în limba engleză: o, cît este de înverzită valea mea!**

Numele este „controversat" dintru început: unii îl scriu Brâncuşi, alţii Brîncuş. în străinătate se regăseşte sub forma Brancoussi şi Brancusi.

Sculptorul semna G. Brâncuşi.

Posed în mapele mele o fotografie cu acest autograf. Nu-şi semna, decît rareori, statuile. îndeobşte, punea iniţialele C. B. pe care le zăgăzuia cu un cerc. Acest cerc are tîlcul său pe care-1 vom explica.

Constantin Brâncuşi se trage din familia poreclită a „Bejuicanilor" Hobiţei, cătun care aparţine comunei Peştişani, aflătoare pe lîngă mînăstirea Tismana, mai sus de orăşelul Tîrgu-Jiu.

Regiunea geografică a Hobiţei şi a Gorjului este carpatină şi sub-carpatică. La Tismana, apărată de vînturi, clima este dulce şi cresc castanii comestibili.

Numele de Brâncuşi este cel adevărat. Nu-i un pseudonim. Vine de la braţ, brînci, brîncă. Filologului Gr. Brâncuşi — specialist în limba albaneză şi nepot al artistului

— îi place a crede că numele indică „mînă ageră" de cioplitori în lemn, cu bardă şi alte unelte.

Familia sculptorului este ramura cea mai săracă a moşnenilor ceva mai bogaţi ai Brâncuşilor din plaiuri. Ramurei sărace i se spunea, batjocoritor, a „Bejuicanilor" din tulpina Brâncuşilor.

Judeţul era sărac pînă la descoperirea şi exploatarea petrolului. Nu existau industrii şi viaţa Gorjului se desfăşura în pastoralitate, în pometuri, podgorii şi plugărie cu pluguri de lemn. Cînd n-a-veai după ce bea apă, erai sărac cu adevărat, pe la 1876, cînd s-a născut Constantin Brâncuşi. Săracul era clăcaş, dijmaş, argat, slugă la curtea moşneanului, a moşierului sau a negustorului. Sculptorul mi-a spus că tatăl său a avut două-trei slugi în curte, care-1 ajutau în agricultură şi la dulgheria lui. Slugile se recrutau, îndeobşte, dintre fini locali. „Năşitul" era o legătură carismatica şi economic-comunitară.

Radu Brâncuşi, tatăl lui Constantin, a posedat avere moştenită sub formă de „curea" de 6—7 hectare şi a avut şapte copii. Au moştenit fiecare iş cam un hectar. Radu Brâncuşi s-a căsătorit de două ori. Rămas văduv de tînăr cu un băieţel, a cucerit şi petit pe Măria Diaconescu, cu care a avut alţi cinci băieţi. Dorea o fetiţă. N-a mai apucat pe Frusina, fiindcă a decedat în plină bărbăţie, cu nevasta însărcinată. Constantin este deci al şaselea copil.

Alde Bejuican sărăciseră. Sînt din familia Brâncuşi, pe atunci ca şi astăzi foarte numeroasă. Unii au rămas ţărani. Alţii au răzbit în profesiuni intelectuale. Ca să-i deosebească

de cei mai bogaţi au fost porecliţi Bejuicani. în acte oficiale apar ca Brâncuşi, ca şi în arhondologia locală, ţinută de femei cu stricteţă, şi de bătrîni. Bogăţia celorlalţi „Brâncuşi" numeroşi se dubla-, cam cu două hectare de căciula copilului. O bogăţie firavă. Adevărata lor bogăţie, ca şi a tuturor oltenilor, au fost copiii mulţi şi aprigi, plecaţi în diaspora.

Tatăl său, Radu Brâncuşi, a făcut ceva dul-gherie (talent nativ în cioplirea lemnului), dar nu aparţinea breslei meseriaşilor, ci ţăranilor agricultori. Avea o curea de pămînt. în Gorj pămîntul nu-i fertil. De pe la 1874 pînă la 1914 meseriaşii de ia oraşe erau străini, în majoritatea lor. Radu Brâncuşi a fost meseriaş sezonier (iarna) într-un cătun şi o comună fără străini. Numele său era Nicolae. A fost bolnav în copilărie şi ca să nu moară, părinţii i-au schimbat numele din Nicolae în Radu, după o datină locală, pentru alungarea Necuratului aducător de boli.

Măria şi Radu Brâncuşi sînt moşneni dintr-un cătun, deci, din categoria celor care se consideră cam ţîfnos „boieri de la facerea lumii".

Sculptorul Constantin Brâncuşi se socotea, la Paris, în conversaţii particulare, ca „un prince-paysan". Mi-a afirmat-o, cu mîndrie, de mai multe ori şi mă îndemna să accept această prejudecata, fiindcă aflase că sînt moşnean şi după tată şi după mamă. Muica lui şi a mea ţineau cont de arhon-dologii locale gorjene şi de pe Olteţ. Din valea acestui rîu au pornit fraţii Buzeşti şi Iancu Jianu, haiducul care prăda pe boierii exploatatori. Din 19 gura Padeşului de

pe Olteţ a pornit şi Tu dor Viadimirescu cu primele cete de panduri. Brâncuşi avea orgolii locale infinite în legătură cu Tudor Vladimirescu şi Iancu Jianu. Răscoala de la 1907 din Moldo-Vlahia 1-a tulburat adînc, pe cînd se afla la Paris, în al treilea său an. în Oltenia s-a tras cu tunurile în răsculaţi.

Amintirile mele din familie moşnenească şi studiul istoric, micro-monografic raional, al anului 1907, coincid cu spusele categorice ale lui Brâncuşi. Ele contrazic istoria burgheză, care a socotit pe moşnenii solidari cu latifundiarii sub pretextul „ordinei naţionale".

Nu vom intra aici în această interesantă controversă politică şi sociologică.

Din pricina prolificităţii excesive tradiţionale şi a progreselor medicinii, sporul de natalitate a dus la o densitate demografică în acest sector de clasă rurală. Au crescut moşnenii şi răzeşii ca număr, dar n-au crescut şi pămînturile lor. „Curelele" s-au subţiat mereu şi au fost ameninţaţi cu pauperizarea cea mai crîncenă.

în Oltenia, am asistat la fenomenul emigraţiei pe aria provinciilor locuite de români, sub forma micilor negustori, a feciorilor din moşneni. în Ardeal, au emigrat în America de Nord pînă la circa de 300.000 ţărani români mijlocaşi sau fruntaşi, în acest fel, curelele moşneneşti s-au putut păstra fără a se ajunge la o fărîmiţare vecină cu pulverizarea. A fost şi un aflux de capitaluri sub forma economiilor cobiliţarilor sau funcţionarilor, care păstrau legătura cu căminul şi cu glia natală, dornici de investiţii sigure. Preţul pămîntului a crescut în mod disproporţionat faţă de

rentabilitatea lui. S-au zidit case spaţioase înlocuindu-se chirpiciul, bordeiele sau lemnul prin cărămidă arsă.

Codul civil iluminist şi Constituţia de la 1866 au spart comunitatea agrariană moşnenească, dar cutumele au rămas. Fiecare copil primea legal parcela lui individuală. Cei care plecau din sat şi se înrădăcinau în mediul citadin n-aveau voie să vîndă în principiu, înstrăinarea pămîntului ereditar fiind considerată ca o ruşine sancţionată 20 cu oprobiul satului, iar atunci cînd vindeau, rudele aveau dreptul de întîietate la cumpărare şi tratament preferenţial.

Acesta a fost cazul lui Constantin Brâncuşi, care şi-a vîndut partea din „curea" şi dreptul de habitaţie în casa părintească pentru a-şi termina studiile la Bucureşti, la Academia de Belle-Arte, după ce absolvise şcoala de arte şi meserii (secţia sculptură) din Craiova, ca bursier.

La vîrsta de 22 ani, Constantin vinde fratelui său Grigore, prin actul autentificat la 22 octombrie 1898, două livezi şi pămînt arabil pentru suma de 320 lei aur. Actul a fost găsit de Petru Comar-nescu în 1964 la Gheorghe Sprîncenatu din Peş-tişani.

S-a mai găsit actul de naştere al lui Radu-Nicolae Brâncuşi născut la 15 iulie 1833 înHobiţa, ca fiu al lui Constandina şi Mihai Brâncuşi, şi actul său de căsătorie cu Măria Diaconescu, la 27 ianuarie 1872. Radu Brâncuşi a intrat în a doua căsătorie la vîrsta de 39 de ani.

N-au fost deloc clar descifrate şi interpretate următoarele acte juridice descoperite de cercetători pe teren:

1.actul de vînzare-cumpărare între cei doi fraţi Constantin si Grigore Brâncuşi din 10 octombrie 1898.

2.actul de consimţămînt dat de mamă, în 1895, pentru intrarea fiului său minor de 19 ani la şcoala de meserii din Craiova.

3. act de garanţie, idem din 1896.

P. Comarnescu se întreabă:

„Să fi murit atunci Nicolae Brâncuşi, tatăl sculptorului?" (Gazeta literară, 6 august 1964, pg. VI). *„Atunci"* se referă la data de 10 octombrie 1898.

Şi se mai întreabă imediat: „Atunci, de ce nu el, ci soţia a dat consimţă-mîntul şi garanţia din 1895 şi 1896?" (idem). A fost lăsată o ipoteză inexactă: „S-ar putea, deci, ca moştenirea părintească 21 din 1898 să provină de la mamă".

Lucrurile se clarifică, dacă ţinem cont de faptul că Radu-Nicolae Brâncuşi a decedat înainte de naşterea fiicei sale Frusina şi că viitorul sculptor a rămas orfan minor. După moartea tatălui, mama sa, Măria, a fost numită *tutoră legală.* în această calitate a dat actul de consimţămînt din 1895 şi actul de garanţie din 1896.

Abia în 1897, Constantin Brâncuşi devine major.

în 1898 a devenit majoră şi Frusina, sora cea mică, zăpîrstea familiei.

în octombrie 1898 s-a putut face partajul şi Constantin Brâncuşi şi-a putut vinde partea de moştenire, respectînd regulile jocului local, adică vînzînd la rude apropiate şi cu tratament preferenţial.

Descifrarea actului de vînzare arată forma moşnenească de „curea", fiindcă vecinităţile sînt rubedenii:

„în act este vorba de mai multe porţiuni de pămînt (două livezi cu lemne, în locuri diferite şi de pămînt arabil), calculate în stînjeni şi cu vecinităţi precizate, în care apar alţi Brâncuşi, un Blendea, şi o rudă dinspre mamă, Nicolae Diaconescu " (apud P. Comarncscu, idem).

După actele produse pînă azi urmează că situaţia familială se prezintă în modul următor în această familie de moşneni olteni:

***1.*tatăl Nicolae-Radu s-a născut la 15 iulie 1833,**

***2.*Frusina a fost concepută în 1877, cînd tatăl moare în vîrsta de 44 ani şi lasă 7 copii, din două căsătorii,**

***3.*sculptorul rămas orfan la vîrsta fragedă de un an şi cîteva luni, iar mama sa Măria Diaconescu rămîne tutore legală a minorilor.**

Prin efectul decesului, Constantin rămîne „fiul mamei". Tatăl este absent din cămin. Legat de „fustele Muicăi" şi-a dezvoltat sensibilitatea, dar şi grija faţă de mamă şi sora mai mică în mod compensatoriu. S-a dezvoltat şi harţagul cu fratele cel mare — rezultat din prima căsătorie — cu care a avut multe certuri. A preluat ca adolescent grijile de *pater familias,* pentru a ajuta cele două fiinţe feminine neajutorate. Pleacă la munte şi devine ciobănel, apoi la 11 ani încep peregrinările în lume, pentru a strînge bani şi a le ajuta, ca ucenic boiangiu la Tîrgu-Jiu, ucenic de hangiu la Slatina şi Craiova, cu şorţ verde; face concomitent o şcoală de meserii, leapădă şorţul la 19 ani şi intră asociat cu mică

participaţie la bodega de lux Ion Zamfirescu din Craiova, iar la 22 ani purcede la studii de sculptură în Bucureşti cu o bursă, dar şi cu un chiag de 320 lei aur, bani peşin, başca economii din cîştigurile la „Spirtaru" (han şi bodegă centrală).

Afecţiunea puternică faţă de rude şi atitudinea de *pater familias* se dovedeşte şi din detaliul duios că sculptorul s-a deplasat de la Paris la Hobiţa pentru o singură zi în urma unei epistole a nepoatei sale Ioana Brâncuşi, fiica lui Grigore Brâncuşi, căruia îi vînduse partea de moştenire. Ioana absolvise opt clase de liceu şi era ameninţată sa rămînă „o neisprăvită". Sculptorul a ajutat-o să intre la Universitatea din Bucureşti şi a luat-c într-o vacanţă şi la Paris. Un alt nepot, sculptor a fost rugat să rămînă la Paris, ca să-1 facă moştenitor testamentar. Tînărul a refuzat orgolios spunîndu-i că-n umbra marilor copaci nu creşte nimic. Era riposta pe care Constantin Brâncuş a dat-o lui Auguste Rodin, cînd a refuzat să intr< ca ucenic în atelierul mult rîvnit.

Dintre nepoţii lui Brâncuşi am găsit pe Gri gore Brâncuşi, lector de limba albaneză la Uni versitatea din Bucureşti, citat ca autoritate într-i serie de lucrări de specialitate din disciplina filo logiei, în special de către Al. Rosetti.

De notat că membrii familiei semnau Brâncuş iar astăzi tot Brâncuş.

Semnătura sa *C. Brâncuşi* o consider ca pe reminiscenţă didactică din şcoala latinistă. Simio: Bărnuţ a rămas Barnuţiu în istoria literară.

Cutuma a decis rămînerea la C. Brâncuşi.

Cutumele sînt uneori mai puternice decît noi 23 mele raţionate.

PUŢINĂ AUTOBIOGRAFII:

(DINTR-O DISCUŢIE CU MAESTRUL, DlN 1$39)

„Am plecat de la 10 ani pe jos din Hobiţa-Peştişani. Tata era gospodar cu slugi în curte. La Craiova, am intrat ca băiat de prăvălie pentru procopseală. Ai observat că, la noi, în Oltenia, cuvîntul „procopseală" are altă semnificaţie? Că-nseamnă muncă din greu? Că la Bucureşti procopseală este aproape sinonimă cu învîrteala ? La noi, procopseală este o onoare, fiindcă provine din munca de 16 ore pe zi. în Capitală este termen peiorativ. Diferenţieri de climat moral, nu numai de terminologie. Te-ai gîndit la morala oltenească? (Lungă discuţie contradictorie.) La Craiova am fost băiat de prăvălie la restaurantul „Spirtaru" din faţa gării. Am stat şase ani şi munceam cîte 18 ore zilnic. La ceasurile trei de dimineaţă, mă sculau birjarii cu ciocănitul codiriştii de la biciuşca în uşa odăiţii unde dormeam. Veneau pentru muşterii de la trenurile matinale şi cereau, înainte de a pleca încărcaţi de pasageri, să-i servesc cu cren-vurşti calzi, pelin rece şi hrean iute. Am făcut şcoala de meserii din Craiova şi şcoala de belle-arte din Bucureşti. Pentru a învăţa în Capitală, mi-am vîndut partea de moştenire de la părinţi. Radu Brâncuşi cred că s-a zvîrcolit

în mormînt de ruşine şi indignare. Dacă s-ar fi putut preface în strigoi, m-ar fi strîns de gît, că le-am făcut neamul de rîs prin vînzarea părţii mele. Am plecat la Miinchen unde am ajuns cu un pol.

„Am fost prieten, la Bucureşti şi la Miinchen, cu Peter Neagoe. El a făcut tot Belle-Arte cu mine. Era un fel de contabil pe la o întreprindere particulară sau la o bancă pentru a-şi încherba nevoile puţine ale hoitului. Peter Neagoe a plecat în America. A încercat să facă pictură. S-a realizat în nuvelă şi roman. Este astăzi unul dintre cei mai preţuiţi romancieri americani.

„La Paris am fost prieten cu Matisse, cu Erik Satie, cu Modigliani şi — în special — cu Guil-laume Apollinaire, a cărui moarte a fost un dezastru pentru arta modernă. Era un camarad minu- 24 nat. Te simţeai cot la cot cu el. Am intrat ca elev în atelierul lui Mercier unde ajunsesem la o mare dexteritate tehnică. Făceam cîte o sculptură pe zi în genul lui Rodin. N-am mai putut trăi în preajma lui, a maestrului Mercier, deşi mă iubea. „Făceam", ca şi el. Pastişam inconştient pe Rodin, ca şi Mercier, dar vedeam pastişa. Eram nenorocit. Au fost anii cei mai grei, anii căutărilor, anii de regăsire a unui drum propriu. Am plecat de la Mercier, l-am supărat, dar trebuia să-mi caut calea mea. Am ajuns la simplitate, la pace şi bucurie, din dificultăţi intime...

„în această perioadă critică şi anxioasă, se plasează o întîmplare care m-a îndepărtat treizeci de ani de România. Mica mea faimă de ucenic şi lucrător rapid în genul lui

Rodin pătrunsese şi la Bucureşti. A venit la mine Vasile Morţun, im fel de socialist cu redingotă ministerială. Se spunea că are „idei avansate" şi iubeşte artele frumoase şi pe artişti. S-a dus la Mercier, care m-a adus cu forţa din atelier în faţa excelenţei socialiste. Mi-a comandat o statuie pentru Haret, care era ministru liberal de-al lor. îmi plătea bine. M-am bizuit şi pe această comandă cînd mi-am luat zborul căutărilor de sine. Aş fi vrut ca statuia să fie un fragment al turmentelor intime. Am atras atenţia Excelenţei Sale că n-am să portretizez în marmură pe defuncta excelenţă îmbrăcată în redingotă. Haret mi-era simpatic: un matematician care se ocupa de luminarea satelor.

„Am făcut o machetă. De fapt, terminasem întreaga lucrare. Spiru Haret fusese un izvor de apă vie pentru ţărănime şi luminătorii ei, învăţătorii. M-am gîndit să fac o fîntînă arhaică şi stilizată pentru una din pieţele Bucureştiului. O fîntînă reală, cu apă, pentru călătorii însetaţi. Şi am scris pe ea: *«fîntînă lui Haret*». Memoria ministrului apărea pentru bucureşteni în legătură cu activitatea lui pentru ţărani şi reînviam pentru orăşeni un vechi obicei ţărănesc. La ţară se spune «cişmeaua lui cutare», «fîntînă lui cutărică», 25 după numele ctitorilor.

„Morţun mi-a refuzat fîntîna arhaică. Am rămas cu ea pe braţe şi cu turmentele intime sporite. Am văzut pe Haret în redingotă în faţa Universităţii, aliniat soldăţeşte, într-o defilare de statui. O oroare arhitectonică şi plastică. Atunci am terminat cu România. Am revenit, acum, la bătrîneţe, adus de dor şi de insistenţele amabile ale d-nei Aretia

Tătărăscu, doamnă de bun gust de pe meleagurile noastre olteneşti ".

AUTOBIOGRAFIA PARIZIANĂ

„La Paris am lucrat, ia început, pentru a-mi cîştiga existenţa, ca spălător de vase în restaurante. Eram un soi de paharnic. Nu turnam vin boierilor. Mă specializasem în spălatul paharelor. Am făcut chiar o invenţie pentru spălatul paharelor cu rapiditate. Pînă la mine se spăla în două rînduri de ape: un rînd de apă caldă şi un rînd de apă rece. Eu am suprimat apa rece şi utilizam numai apă fierbinte. Apa fierbinte dizolva automat grăsimile, era higienică şi paharele se şi uscau mai repede...

„îmi frigeam buricele degetelor grosolane de sculptor, dar mă resemnam.

„Patronul meu era un bun stăpîn. Colegii chelneri şi spălătorii de vase ar fi fost capabili să mă omoare. Atunci, ca şi acum (1939), la Paris, la peste 65 la sută din marfa marilor restaurante, se petrecea un sabotaj permanent al personalului: aruncau fripturi de pui şi vînat de lux în foc, numai ca să facă pagube patronului. Stăpînul îşi dădea osteneala să meargă bine întreprinderea. Era un om harnic şi eu iubesc oamenii harnici şi stăruitori".

piaţă publică. Am ajuns un *commis-voyajeur* în branşa artei plastice.

„Ah, India! Mă simt în India ca la mine acasă. Ceea ce admir în India este vitalitatea enormă, vitalitatea copleşitoare, obişnuită negrilor şi asiaticilor.

„în afară de vitalitatea enormă, în India am găsit înţelepciunea mea, păstrată sub ploile Occidentului şi stupidităţilor Parisului: *la paix et la joie.*

„Am fost primit în India de un prim-ministru adorabil, splendid în atitudinea demnă şi afabilitate.

„Am fost la o recepţie cu două sute de musafiri. La plecare, fiecare din noi a primit un trandafir. Am găsit în India demnitate fără trufie şi amabilitate fără slugărnicie.

„Cu ce prilej am fost în India ? Un tînăr indian, maharadjah, studiază la Cambridge. Are sensibilitate plastică modernă. A cumpărat *Pasărea Măiastră.* A cerut să vin la el acasă, să fac şi un templu al păsării măiestre, o adevărată zeitate în ochii lui. Măiastră va fi aşezată într-un templu ridicat pentru soţia lui moartă. Am fost anul acela ca să văd terenul, să reperez, să fac planurile şi macheta pînă la anul viitor, cînd voi ridica edificiul. Din nefericire am găsit şcoli de belle-arte şi în India..."

VIZITA ÎN INDIA

„Vin acum din India şi plec la Amsterdam pentru o expoziţie. De-acolo mă îmbarc pentru Philadelphia unde montez *Columna Infinită* într-o

BRÂNCUŞI
ÎN VIAŢA COTIDIANĂ

LA CRAIOVA ŞI PARIS

Brâncuşi şi-a făcut ucenicia în adolescenţă ca „băiat de prăvălie", branşa restaurante. S-a specializat. Cu o specializare oarecare, omul trăieşte oriunde pe glob. Nu trăieşte, fireşte, cum ar trăi cu avocatura sau cu literatura, legate de limbă, de mediu şi de stăpînirea politică sau de dictatura sacului cu bani. Oamenii se pot schimba organic prin vîrstă sau transformări autentice. Nu este o ruşine să te schimbi organic, sincer şi autentic. Memoria are intermitenţele ei. Transformarea la comandă este o prostituţie. Brâncuşi, care a trăit în deplină sinceritate ideologică şi cu mari jertfe, s-a ferit să facă tranzacţii, s-a ferit să lucreze la comanda filistinului bucureştean sau parizian. A lucrat după comandamente lăuntrice, după convingeri intime, a urmărit, tenace, visuri proprii. El a impus filistinilor viziunea sa asupra lumii şi a vieţii, iar nu vice-versa.

Orice artă poate deveni o marfă. Brâncuşi n-a lucrat după calapodul comanditarului şi al beneficiarului, ci după impulsurile şi gîndurile sale. A fost cu adevărat un artist revoluţionar, un vechi pandur. O artă făcută la comandă este o artă caducă, simplă confecţie şi camelotă O artă inspirată, sinceră şi autentică, chiar dacă nu are valoare mare artistică, păstrează valoare de document şi devine un testimoniu sacru. Arta făcută la comanda tiranilor politici sau a plutocraţilor este lipsită de aura sacralităţii, a intimităţii, a gg adevărului şi a sincerităţii. între artist şi beneficiar se stabilesc, în cazurile înţelepte, raporturi de egalitate, de prieteşug şi de tovărăşie. Fără afinitatea electivă dintre cei care comandă sau cumpără marfa şi artistul care o lucrează nu se ajunge la marea creaţie. Artiştii care pîndesc, mercantil, vocile ceţoase sau triviale ale beneficiarilor muncii lor, cad victimă mercantilismului şi trivialităţii. Din artişti liberi devin artişti încătuşaţi. îşi pun singuri cătuşele la mîini şi lanţuri pe scoarţa cerebrală.

Nu trăim numai pentru pîine, ci pentru realizarea personalităţii. Artiştii adevăraţi şi savanţii au, dealtminteri, nevoi puţine. Nu sînt titano-zauri şi nici bugetivori costisitori.

Omul trăieşte pentru truda sa cotidiană, în sudoarea frunţii unde îşi pune sigiliul personalităţii. Nu ajunge numai truda. Omul are nevoie de *sensul* trudei sale. Omul adevărat, animal superior, trăieşte în perspectivă, în ţeluri şi în idealuri mai mult sau mai puţin îndepărtate.

România se află un veac şi jumătate în transformări psihologice şi morale, nu numai în transforma ri economico-sociale. Corelaţiile şi transformările merg în constelaţii şi pe toate compartimentele.

Artiştii şi intelectualii români şi europeni au fost supuşi unor grele încercări în secolul al XIX-lea şi în secolul nostru. încălecînd pe şaua lui Pegasus pe două veacuri, Brâncuşi a dat o pildă de artizan, dar şi de statuar, filozof şi moralist stoic.

Brâncuşi a dat o pildă de artist superior, care nu şi-a trădat idealurile pentru un blid de linte. N-a îngăduit ca tina şi ciuma îndoielilor şi scepticismului să-i invadeze şi să-i pestifereze atelierul. N-a acceptat comenzi oficiale sau particulare atunci cînd aceste comenzi nu erau de acord cu elanurile sale, cu visurile, cu intelectul său căutător al adevărului. N-a descifrat realitatea cu lunetele altora, ci cu ochii proprii.

Aceşti ochi nu-i aparţineau. Nimeni nu-şi aparţine. Ochii lui îi moştenise de la Muica şi de la un tată tînăr decedat care a lăsat şapte orfani. Ochiul imemorial al seminţiei cu experienţe milenare îi comanda, lăuntric, ca un far luminos în bezna cunoaş-29 terii cognitive şi intelective, dar şi în bezna morală.

OSPITALITATE ŞI CUMPĂTARE

Predica lui Brâncuşi la Paris a fost predica închinată cumpătării. Fiecare om îşi are predica sa prin pilda vieţii şi a gîndului aliat cu comportarea cotidiană.

Ţăranul autentic şi mijlociu este omul cumpătării. Această cumpătare se întrevede în gesturi, în îmbrăcămintea hieratică şi milenară, adecvată trupului pieritor şi timpului lipsit de vremelnicie, în vorbirea cu tîlcul proverbelor. Ţăranul nu face taifas sau conversaţie decît duminica, în zilele sărbătorilor speciale, la nunţi şi la botezuri. Conversaţia salonardă sau sporovăială neîncetată sugrumă meditaţia şi munca atentă.

Ospitalitatea lui Brâncuşi putea fi homerică. A fost decretată ca atare în tinereţea sa boemă. N-a zăvorit niciodată porţile boemiei în atelierul său, chiar atunci cînd flutura cecuri cu zeci de mii de dolari. Studioul din Impasse Ronsin a fost salonul preferat la Paris al irlandezului Joyce,

al americanului Ezra Pound, al sud-americanilor, olandezilor şi elveţienilor. Orice salon este costisitor. Saloanele se ţin de aristocraţi sau de naturile ctitoriale rurale sau burgheze.

Seniorial prin apucături, ctitorial prin pedagogia sa vocaţională, ţăran manierat prin origine, Brâncuşi a prezentat la Paris cazul unui *prince-paysan* (ţăran-principe). Avea prieteni devotaţi printre aristocraţi. Scarlat Callimachi, prinţul roşu, vechi antifascist şi comunist, i-a închinat un panegiric duios. S-a dus să-1 viziteze ultima oară împreună 30 cu soţia sa, actriţă de mare fast şi temperament (Dida Solomon), cu Ilarie Voronca şi Colombina sa. Prinţesa Ana Brîncoveanu, contesă de Noailles prin mariaj, prinţesa Bonaparte (fabuloasa Principesă X cu scandalul) şi baronese germane sau olandeze făceau parte din cohorta salonului său. Brâncuşi nu făcea discriminări rasiale, confesionale sau sociale fiindcă în cartier şi printre micii negustori localnici avea amiciţii de duhovnic şi îndrumător către pupili, de naş către fini.

Mediul eteroclit parizian se coagula în jurul său ca pilitura de fier în jurul oţelului magnetic. Veneau multe femei. Lui Brâncuşi îi plăceau femeile. Peggy Guggenheim a scris maliţios, dupg o ceartă, că era un padişah cu harem la Paris

Care era taina atragerii acestei lumi diverse:

A spus-o Goethe: taina personalităţii, bunul cel mai preţios al omului. Ce fel de personalitate ? O personalitate strunită, fără egolatrie, dornică de feerie

La Gorj, pe malurile Dunării, pe valea Jiulu şi prin zăvoaiele Olteţului şi Oltului apar natur: ctitoriale. Sapă fîntîni şi le inaugurează cu fasi rural sacerdotal. Din 7 în 7 ani le sleiesc. Nu 1< abandonează. Le sleiesc, adică le curăţă, ci mîna proprie: scoboară pe scară, în afunduri ajutaţi de unul din numeroşii fini, de copii sai nepoţi şi le redau trecătorilor însetaţi, vitelor do mestice, păsărilor şi fiarelor, care se îmblînzesc îr preajma fîntînilor.

Brâncuşi şi-a păstrat valorile morale localnic» oriunde valurile vieţii i-au împins luntrea.

A fost ospitalier cu alţii şi cumpătat cu sine.

A trăit cu asceza celor 20 de centime ale de butului parizian; i-a primit pe amici în salonul atelier cu praznice homerice, cînd s-a îngroşa chimirul; în pustnicia celor şase zile de lucru săp tămînale, adopta regim lacto-vegetarian, predic; lepădarea de sine şi a practicat-o. Nu era yogism ci cumpătare rurală. Nu predica sfinţenia, fiindc; era om: *nil humanum a me alienum puto.* (Niml omenesc nu socotesc a-mi fi străin.) Predica erois mul muncii, perfecţiunea şi aspiraţia spre infinit 31 în zbor de pasăre-fiinţă omenească.

OSPITALITATE ŞI CUMPĂTARE

Predica lui Brâncuşi la Paris a fost predica închinată cumpătării. Fiecare om îşi are predica sa prin pilda vieţii şi a gîndului aliat cu comportarea cotidiană.

Ţăranul autentic şi mijlociu este omul cumpătării. Această cumpătare se întrevede în gesturi, în îmbrăcămintea hieratică şi milenară, adecvată trupului pieritor şi timpului lipsit de vremelnicie, în vorbirea cu tîlcul proverbelor. Ţăranul nu face taifas sau conversaţie decît duminica, în zilele sărbătorilor speciale, la nunţi şi la botezuri. Conversaţia salonardă sau sporovăială neîncetată sugrumă meditaţia şi munca atentă.

Ospitalitatea lui Brâncuşi putea fi homerică. A fost decretată ca atare în tinereţea sa boemă. N-a zăvorit niciodată porţile boemiei în atelierul său, chiar atunci cînd flutura cecuri cu zeci de mii de dolari. Studioul din Impasse Ronsin a fost salonul preferat la Paris al irlandezului Joyce, al americanului Ezra Pound, al sud-americanilor, olandezilor şi elveţienilor. Orice salon este costisitor. Saloanele se ţin de aristocraţi sau de naturile ctitoriale rurale sau burgheze.

Seniorial prin apucături, ctitorial prin pedagogia sa vocaţională, ţăran manierat prin origine, Brâncuşi a prezentat la Paris cazul unui *prince-paysan* (ţăran-principe). Avea prieteni devotaţi printre aristocraţi. Scarlat Callimachi,

prinţul roşu, vechi antifascist şi comunist, i-a închinat un panegiric duios. S-a dus să-1 viziteze ultima oară împreună 30 cu soţia sa, actriţă de mare fast şi temperament (Dida Solomon), cu Ilarie Voronca şi Colombina sa. Prinţesa Ana Brîncoveanu, contesă de Noailles prin mariaj, prinţesa Bonaparte (fabuloasa Principesă X cu scandalul) şi baronese germane sau olandeze făceau parte din cohorta salonului său. Brâncuşi nu făcea discriminări rasiale, confesionale sau sociale fiindcă în cartier şi printre micii negustori localnici avea amiciţii de duhovnic şi îndrumător către pupili, de naş către fini.

Mediul eteroclit parizian se coagula în jurul său ca pilitura de fier în jurul oţelului magnetic. Veneau multe femei. Lui Brâncuşi îi plăceau femeile. Peggy Guggenheim a scris maliţios, după o ceartă, că era un padişah cu harem la Paris.

Care era taina atragerii acestei lumi diverse?

A spus-o Goethe: taina personalităţii, bunul cel mai preţios al omului. Ce fel de personalitate ? O personalitate strunită, fără egolatrie, dornică de feerie.

La Gorj, pe malurile Dunării, pe valea Jiului şi prin zăvoaiele Olteţului şi Oltului apar naturi ctitoriale. Sapă fîntîni şi le inaugurează cu fast rural sacerdotal. Din 7 în 7 ani le sleiesc. Nu le abandonează. Le sleiesc, adică le curăţă, cu mîna proprie: scoboară pe scară, în afunduri, ajutaţi de unul din numeroşii fini, de copii sau nepoţi şi le redau trecătorilor însetaţi, vitelor domestice, păsărilor şi fiarelor, care se îmblînzesc în preajma fîntînilor.

Brâncuşi şi-a păstrat valorile morale localnice oriunde valurile vieţii i-au împins luntrea.

A fost ospitalier cu alţii şi cumpătat cu sine.

A trăit cu asceza celor 20 de centime ale debutului parizian; i-a primit pe amici în salonul-atelier cu praznice homerice, cînd s-a îngroşat chimirul; în pustnicia celor şase zile de lucru săp-tămînale, adopta regim lacto-vegetarian, predica lepădarea de sine şi a practicat-o. Nu era yogism, ci cumpătare rurală. Nu predica sfinţenia, fiindcă era om: *nil humanum a me alienum puto.* (Nimic omenesc nu socotesc a-mi fi străin.) Predica eroismul muncii, perfecţiunea şi aspiraţia spre infinit, în zbor de pasăre-fiinţă omenească.

BRÂNCUŞI ŞI EDILII GORJENI

„Spre marea iritare a lui Brâncuşi, oficialităţile cu concepţii utilitariste au spart cu topoarele scaunele în formă de cerc din zăvoiul de la Tîrgu-Jiu cu scopul de a le dubla numărul. Această mutilare a proporţiilor era în detrimentul funcţiunii lor care era de a servi ca scaune în jurul mesei". (Carola Gideon Welcker, p. 37)

Conflictul s-a aplanat. Poate că nici n-a existat în această formă gravă. în orice caz, arhiva oraşului şi cronica orală n-au consemnat nimic în acest sens.

Cu toată protecţia şi libertatea de lucru acordată, Brâncuşi s-a războit cu incomprehensiunea organelor locale.

Edilii erau obişnuiţi, în estetica lor plastică nefericită, cu busturi de bronz (unde să se vadă limpede cravata) sau cu monumentale statui de marmură albă de oratori în picioare (unde să se vadă redingota şi botinele). Soldaţii-eroi trebuiau să poarte puşti Mannlicher şi să se vadă moletierele. Puşca să nu fie pe umăr, ci în mînă cu baioneta scoasă, spre inamic, ca la Mărăşeşti.

Se acceptau trepiede de marmură roşietică sau albă cu un vultur cocoţat, din bronz. Vulturul aducea de departe sau de aproape cu ciorile.

Ansamblul arhitectonic schiţat de Brâncuşi la Tîrgu-Jiu nu le-a plăcut. Ar fi vrut o poartă gigantică. Nu era piatră suficientă în munţi? Columna infinitului li se păre barocă şi derizorie. Aducea cu cele ţărăneşti de la cerdacuri sau porţi

socotite banale. Masa cinei nupţiale, zisă a tăcerii, nu avea dimensiuni grandioase sau măcar impozante. Nu stau ţăranii pe ciuci în jurul mesei prin colibele lor nenorocite? Edilii ar fi dorit scaune cu speteze înalte dăltuite în marmură şi o masă florentină, Biedermayer, englezească sau Napoleon al III-lea.

Edilii au fost puşi la punct cu umor de Brâncuşi.

Ecourile acestor certuri au fost consemnate de biografii străini:

BRÂNCUŞ1 ŞI MUZICA

La 16 ani, pe cînd lucra la un ebenist din Craiova, a făcut prinsoare că va confecţiona o vioară. N-a fost un Stradivarius, dar a cîştigat, şi un lăutar a cîntat multă vreme pe instrumentul adolescentului. Vioara a fost confecţionată din scîndurelele unei lădiţe cu portocale aduse din Italia la Craiova.

Ca ciobănel în munţi a învăţat fluierul şi cavalul.

în pribegia printre „străini" a plecat însoţit de un caval în Elveţia; aşezat pe o piatră, pe o pajişte şi lîngă o cireada, i s-a părut a fi Orfeu. Vacile şviţere îl ascultau atente. Aşa i s-a părut în cîteva minute de halucinaţie. Pe urmă şi-a dat seama că rumegătoarele se aflau la siestă.

îşi construia singur instrumentele tradiţionale de muzică pastorală şi cînta musafirilor exotici. Cînta şi în corul bisericii ortodoxe române din Paris, repartizat pentru tenori.

Iubea muzica profundă, clasică: Bach, Beetho-ven, Mozart, Chopin.

Se interesa de folclorul muzical. Avea un patefon şi o colecţie de două mii de discuri cu muzică populară din lumea întreagă. Le-a cumpărat de la un muzicolog aflat la strîmtoare.

Octav Doicescu se afla în vizită la Paris în atelierul său. Construise pavilionul României pentru expoziţia universală şi trecuse proba de foc. Se pregătea pentru pavilionul expoziţie de la New York.

Dialog între sculptor şi arhitect:

— Tu eşti român? Cunoşti muzica populară?

— Fireşte că o cunosc. Cunosc şi muzica zisă cultă. Artele se întrepătrund.

Brâncuşi a surîs viclean:

—Am să-ţi pun o placă românească. Au ascultat-o.

—Ce este.

—O horă.

—Bine. Din ce regiune? Arhitectul Doicescu a reflectat puţin:

—Cred că din regiunea Brăila. Nu-i aşa că am ghicit, maestre?

—Să nu-mi mai spui „maestre". Americancele îmi spun „le bon Dieu". Zi-mi aşa. Cu hora n-ai brodit-o. Nu-i culeasă din regiunea Brăila. Vezi ce-i cu muzica populară? Hora asta e culeasă din Sudanul african.

După trei decenii, Octav Doicescu scapă o reflecţie.

— Brîncuşi căuta rădăcinile proaspete ale omenirii.

Răspund:

— Nu era „le bon Dieu" al artei moderne, ci profetul ei.

ZAIAFET TRIVIAL VALAH

Un sculptor „rafinat" bucureştean, o primă vioară în concertul plasticii, a organizat prin anul 1937 un zaiafet pentru Brâncuşi, cînd a sosit, nostalgic, acasă.

Gorjanul a cerut şi lăutari ţigani.

Se poate zaiafet şi nuntă fără lăutari?

Sculptorul prearafinat se lăuda „superior":

— Mi-am bătut joc de Brâncuşi. Am dat ordin patronului de locantă şi mi-a îmbrăcat o echipă de chelneri în cămăşi naţionale de noapte, care au zdrăngănit din ţambale, din viori şi basuri la urechea parizianului. S-a supărat. Un moftangiu, Brâncuşi ăsta. Face pe arhaicul".

Alt sculptor, ceva mai xenofob, spune după contemplarea unui bust al lui Brâncuşi, în care s-a realizat legendarul înţelept şi seninătatea, după rezolvarea aporiilor (dilemelor filozofice):

— Dragă, ai făcut bine că l-ai prezentat ca pe un cuman. Ştii, în Oltenia, au fost mulţi cumani, Muntenia se mai numea şi Cumania-Neagră. A rămas numele de Comana, Gomănescu şi Comă-năşteanu. Am citit eu nişte cărţi groase de istorie şi arheologie.

Sculptorul 1-a ascultat politicos şi impenetrabil. Faţă de mine se deschide tumultuos:

— Cel mai bun interpret al lui Brâncuşi rămîne pentru mine V.G. Paleolog din eseurile publicate în revista *Meridian* de la Craiova, scoasă pe vremuri de profesorul Tiberiu Iliescu. Eram elev la

Belle-Arte. Acolo se face dovada că numele lui Brâncuşi este dacic, unul dintre puţinele nume păstrate de dinainte

de cotropirea romanilor. Numele de Brâncuşi este arhaic, ca şi arta lui. Nu m-am gîndit niciodată la cumani, cînd am încercat să evoc în piatră pe învăţătorul nostru al tuturor, veneratul Constantin Brâncuşi.

ZAIAFET PARIZIAN

REGULA PAHARULUI DE VIN ŞI A CARNALITĂŢII

Soţia unui inginer craiovean, inventator celebru, emigrat la Londra, cu castel şi laborator în Scoţia, a sosit la Paris cu misiunea de a cumpăra o statuie sau o statuetă de artă contemporană pentru hol. S-a adresat lui Bourdelle care a amînat-o peste doi ani, fiind aglomerat de lucrări.

Un negustor de artă plastică i-a făcut intrarea, după Bourdelle, la Brâncuşi.

Craioveanca, doldora de lire sterline şi pasionată de teatru modern cu adultere, a cam strîmbat din nas. Traiectoria Jiu-Tamisa-Sena ajungea iar pe Jii. îi displăcea.

Femeia era frumoasă, elegantă, deşteaptă şi foarte feminină. Brâncuşi a poftit-o la un ospăţ ca la Hobiţa: mămăligă cu smîntînă şi brînză proaspătă de vaci, servită la masa rotundă scundă, pe un scăunaş cioplit din trunchiuri de copac. Nu lipseau nici fripturi pentru musafiri şi vinurile franţuzeşti. Amfitrionul a poftit-o pe craioveanca doldora de lire sterline în compania poetului Jean Cocteau, a doi literaţi celebri şi a unui „fost şi viitor" prim-ministru francez. Londoneza a ştiut să antreneze pe convivi şi spre ziuă au hotărît să continuie zaifetul pe undeva în Montmartre, la marginea Parisului sau altundeva în Franţa. S-a adus harta. Acul de la pălăria cocoanei s-a înfipt în Corsica, la Ajaccio, orăşelul de naştere al lui Napoleon Bonaparte.

S-au suit în avion şi au petrecut week-endul în conversaţii.

Brâncuşi mînca, de regulă, acasă şi numai în mod excepţional prin localuri. Nu s-a căsătorit pentru a-şi păstra libertatea de creaţie. După moda Parisului, avea „prietena" sa, pe Hélène, mulţi ani. A mai schimbat-o. Nu ţinea slugi, deşi avea buget greu şi chimir lat, adică era aproximativ bogat şi deasupra nevoilor, cînd l-am cunoscut, îşi gătea singur şi îşi păstra pravila lacto-vege-tariană, fără alcool, în rînduială, cînd n-avea mosa-firi. îşi gătea singur, cînd s-a despărţit de Hélène.

Domnişoara Poganny nu-i identică cu Hélène.

C. Brâncuşi n-avea natură de sihastru, de mizantrop sau de om timid învins. Iubea sociabilitatea, se înconjura de prieteni şi de ucenici, avea foarte multe admiratoare devotate, cărora le oferea — cîteodată — prînzuri pantagruelice sau cine prelungite cu băuturi spirtoase, la gustul fiecăreia, chiar în atelierul său, unde avea tot dichisul. Se găseau mereu admiratoare în atelier şi-i plăcea ,,1'amitié amoureuse". N-a fost *l'homme couvert des femmes.* Nici nu îngăduia aşa ceva. Ca orice napoleonid ştia că *Vamour c'est Vaffaire des oisifs.* Aşa a spus Napoleon I Bonaparte. Moderaţia o recomanda insistent tinerilor care căutau plăcerea în locul plenitudinii erotice.

Recomanda căsătoria timpurie.

Nu dispreţuia salonul, restaurantul, crîşma sau cafeneaua, unde se strîng bărbaţii, la taifas, în

jurul cărnurilor, vinurilor sau la şvarţ. *In vino veritas.*

La o cafea (salon sau locantă) găseşti uşor sporovăială, intriga şi informaţia, lenea sau ratarea. Fiecare culege ceea ce caută. Cafeneaua este salonul democraţiei, tribunalul este amvon şi confesional, iar parlamentul o adevărată catedră.

Am ieşit de cîteva ori cu Brâncuşi prin restaurante şi cafenele.

Cînd l-am cunoscut, cu tot titlul diplomatic de ataşat al Legaţiei din Berlin, musafir de vacanţe prelungite la Paris, mă trata ca musafir şi copilandru, un „nepot" „cuminte" din ţara îndepărtată, care-i asculta, respectuos, sporovăială în jargon franco-român. Nu ne-am înţeles decît cu greu în discuţii pătimaşe. îi ţineam piept şi-i aduceam informaţii proaspete de la Berlin, Bucureşti şi Craiova. îl interesa grozav Craiova şi Berlinul.

Brâncuşi nu era zgîrcit şi nici risipitor, ci om chivernisit, ca orice oltean mijlociu şi tipic. La Bucureşti, după o notă de consumaţie de 19 ore, plătită de mine, mi-a fluturat cecul de 15 000 dolari şi m-a întrebat glumeţ, la cît se cifrează venitul mediu al unui avocat mijlociu şi la cei de categoria I din Bucureşti şi cît frustrează domnii avocaţi fiscul. Cît cîştigă un ziarist sau un scriitor ? Scriitorii cîştigau derizoriu şi ziariştii profesionişti aveau salarii modice. Statul lua 33% din onorariile avocaţiale şi cifra i s-a părut enormă. Ar fi fost suficient 5—7%. Evaziunea fiscală era regulă şi plata

cinstită, excepţia. Statul se trata de avocaţi şi de public în inamic. Lucrurile s-au limpezit ulterior.

C. Brâncuşi punea întrebări ciudate, infantile şi scormonitoare în discuţiile de restaurant. Te punea la zid. El considera solidar cu Statul pe cetăţeanul care pretinde şcoli, spitale, azile, teatre, şosele, parcuri şi stadioane. Eu făcusem apologia şi *„mistica statului"* în studii lungi, publicate cu multe citate, ca nişte stafide în cozonac pufos. I le-am arătat tipărite şi cu citate germane la Paris, cînd era vorba de intervenţia colectivităţii 40 în problemele culturii. Brâncuşi iubea anonimatul. Pilda sa a fost luată de ciraci, care s-au vindecat de „cariere" şi carierism molipsitor în atmosfera generală de concurenţă individualistă.

Statul birocratizat la exces şi tiranic devenise un monstru, un căpcăun, *the great Leviathan* al lui Hobbes, sub ochii noştri uimiţi. Fireşte, nu-i admisibil nici cetăţeanul anarhizat, fără spirit de echipă şi disciplină socială, dar nici Statul-Levia-than. Se impune justa măsură *(the balance of powers),* echilibrul între puteri stabile şi deziderate subiectiviste.

Convieţuirea paşnică nu-i posibilă cu anarhiştii şi nici cu individualiştii excesivi.

C. Brâncuşi păstrase simţul comunitar al satului patriarhal, cutumele şi principiile rezultate din experienţe milenare.

Discuţiile noastre de restaurant s-au purtat îndelung asupra acestor probleme acute contemporane, politice şi sociale. Le cunoştea şi le meditase. Cunoştea facţiunile,

bandele catilinare, partidele ascunse şi făţişe din Franţa şi România. Nimic nu-i scăpase. Se interesa de desfăşurarea la început melodramatică şi apoi criminaloidă a evenimentelor din Germania unde spiritul de bandă nouă se grevase pe dezordini economice noi şi pe vechiul militarism prusac.

Dezbaterile noastre erau îndelungate. Ne apucau zorile.

în rezumat, un om rău poate face dintr-o crîş-mă o hazna sau o albie de porci. Un om cuminte face un salon, un paradis al conversaţiei şi al artei culinare. Paharul este prilejul „tăinuirii". Conversaţia este o taină. Omul virtuos sau sfînt sfinţeşte un local de noapte malfamat, cu apaşi şi prostituate. Taifasul viteazului este strategia şi tactica, iar comportarea sa se conduce după normele cavalerului şi ale viteazului. Un artist este un viteaz.

Paharul de vin este prilej pentru taifasul schim-41 burilor de experienţă.

Spre bătrîneţe, cînd l-am cunoscut, Brâncuşi evita paharul cu vin. Avea vîrsta, la întîlnirile noastre, de 52, 57, 61, 62 şi 63 de ani. Eu aveam 24, 29, 33, 34 şi 35 de ani. N-a fost monologul unuia sau altuia, ci dialoguri dintr-un *Banchet* platonic între mici-valahi. Eu plăteam din zestrea Berlinului universitar, iar Brâncuşi din dota Parisului artistic. Numitorul comun ne era tandreţea pentru mica patrie îndepărtată, definiţia fenomenului românesc în cadrul universal şi destinul artistului în lume. Cele mai frumoase conversaţii de „noctambuli" nu s-au petrecut între ucenic şi învăţător în atmosfera sufocantă de la *»Noctambules"* (local parizian de noapte la modă pentru români şi străini), ci pe terasa cafenelelor, în amurgul şi sub cupola nopţilor înstelate ale Parisului, la *Coupole* şi la *Botonde,* în excursii şi la mici restaurante, la Saint-Cloud şi la restaurantul de la şoseaua Kiseleff din Bucureşti, printre flori şi verdeaţă de trandafiri şi liliac, la cine şi la dejunuri frugale, cu evitarea cărnurilor, dar cu multe brînzeturi, la cafele numeroase sau la pahare cu lapte bătut.

C. Brâncuşi evita paharul şi cărnurile pentru lutul lui vînjos, lipsit de maladii. Pentru tensiunea sa intelectuală n-avea nevoie de adjuvante şi de stimulente. Băuturile spirtoase sînt corelatul cărnurilor la praznice, iar praznicul nu se face în fiecare zi, în patria noastră. Muicile noastre spuneau la masă: „legumeşte, Maică, legumeşte", adică să nu faci risipă şi îmbuibare.

Sosisem de la Heidelberg, absolvisem semestre la Berlin (în total opt) şi de la München, şi mă obişnuisem cu berea

considerată în Reich ca „pîine lichidă" (flüssiges Brot) şi care înlocuia pîinea cam absentă la meniu. Berea era adjuvant al cartofilor pauperi. Brâncuşi îmi spunea că berea îmi va pune „ceţuri metafizice" pe creier. Detesta şi şpriţul. Eu nu am băut niciodată vin simplu. Adoram amîndoi icrele negre şi pieptul de pui sau curcan, şampania, dar după primul pahar simţeam cutremur de morminte în cimitirele noas- 42 tre oltene, pentru risipă. Seismele se transmiteau brusc.

C. Brâncuşi avea preocupări metodologice în alimentaţie, ca orice pedagog şi moralist veritabil. Socotea berea ca o cauză a p'îclelor pe creierul nemţesc şi superficialitatea parizianã ca efect al absintului, al vermuturilor şi al spirtoaselor prea tari ale aperitivelor *(Vheure de Vapero).*

Mi-a făcut o teorie a paharului de vin pe care am mai auzit-o de la rude în vîrstă pe malurile Olteţului, cînd coceam dovleac şi porumb, păzind caii şi vacile,ca licean şi student, prin zăvoaie.

Brâncuşi îmi spunea:

— „îndeobşte, bărbatul adevărat nu bea pînă cînd nu-şi înjghebează gospodăria. (Spunea „încher-beazã".) Cine n-a fost frumos la 20 de ani, puternic (ţapăn) la 30 de ani, bogat la 40 ani şi înţelept la 50 ani, acela nu mai poate fi nici frumos, nici ţapăn, nici bogat şi nici filozof. Aşa spune şi un proverb englez".

„Bărbatul oltean nu are timp să bea între 20 şi 40 de ani, fiindcă e pus pe procopseală şi pe încherbarea gospodăriei familiare noui şi proprii. După cununie îşi joacă

mireasa, ciocneşte doar paharul cu toţi, obligat cu păstrarea regulilor de nuntă şi de concepţiune a copiilor, care sînt precise şi transmisibile în tainice conversaţii. Participă duminical la sfaturi şi la ocazii solemne (nunţi, logodne, botezuri, comânduri) — Duminica merge şi la crîşmă. Duminica merge, doar ca spectator, la horă. Tineretul joacă voios şi bărbaţii căsătoriţi, între vîrsta de 40 şi 60 de ani beau puternic şi privesc cîteva ceasuri spectacolul. La ţară nu sînt spectacole în fiecare zi, ca la Paris şi Bucureşti, ci muncă şase zile. Serbezi a şaptea zi. Repertoriul psihologic al lui Marcel Proust ne arată o societate în goană zilnică după plăceri. Aşa este Parisul. Nu cunoaşte, ca şi Bucureştiul, principiul datoriei, ci al plăcerii. Diferenţierea ta de oltean germanizat, între *Pflichtprinzip*[1] şi

43 [x]) Principiul datoriei (în germană, în text)

Lustprinzip[1] **o simt şi eu, ca oltean parizianizat şi oarecum cosmopolit.**

„După 60 de ani, un gorjan nu mai bea. Poate la voi pe Oltet...

Eu:

-— De ce să nu mai bea după 60 de ani? Abia atunci să înceapă. Nu mai are griji... ***Brâncuşi:***

— Rîd copiii, nepoţii, nurorile şi ginerii de bă-trîior. Nu-1 mai ţin curelele sănătăţii şi nici punga. Paharul de vin se bea la întristare, la bucurie mare, la cîştiguri, la aldămaşul negoţului. Bătrînul nu mai face negoţ. Nu mai cîştigă surplusuri. Ajută întotdeauna în gospodăria ginerului, adus

în casa lui şi care a luat conducerea efectivă, ca să nu fie vierme şi păduche lat pe osîrdia ginerului. Bătrînul nu mai are drept la întristare şi nici la bucurii prea mari. Bătrînul între 60—80 de ani este pedagogul nepoţilor şi al strănepoţilor, ieşiţi din osul lui, crescuţi în gospodăria lui, la „bordeiul" lui sau la casa nouă, spaţioasă, de bărbat cuminte. Ai observat că prima grijă a omului nostru cu cheag este ca să-şi facă o casă nouă? Veneticii nu construiesc. Fanarioţii acaparau moşii, dar nu construiau palate sau conacuri de piatră sau marmură.

„Bătrînul se îmbracă în alb şi galben, culori delicate.

„Baba lui, fiica sau nepoatele au grijă ca să-1 spele des. El are grijă să nu se murdărească şi să nu-şi păteze obrazul şi mustaţa albă. Cînd bei, mai cazi prin şanţuri sau vorbeşti măscări. Nu se cuvine. *Uhomme comme il faut* se află pe meleagurile noastre, cu profil milenar.

„Vinul se bea la noi din timpul lui Buerebista. E lichid solar, raze lichefiate. Prohibiţioniştii americani au dat faliment. Nu se obţine nimic prin prohibiţie, ci prin pedagogie socială. Pilda începe de la clasa dominantă, fiindcă stilul de viaţă se formează de sus în jos, aşa cum ai teoretizat-o tu. Geneza stilului de viaţă în problematica Statului nu poate fi ignorată.

_ „Vinul nostru uşor de Drăgăşani şi din Corcova Bibeştilor este doftorie şi bucurie curată, dacă-1 bei cu şart. Dacă-1 bei fără cap, te dă peste cap. Vinul e o slugă, un ajutor al euforiei. Din sluga ta, ajungi sluga vinului şi te înhami la carul pierzaniei, împreună cu carnea ta".

Principiul plăcerii (în germană, în text)

CĂLĂTORIILE LUI BRÂNCUŞI

C. Brâncuşi nu iubea călătoriile pentru călătoria în sine. Nici un ţăran adevărat nu iubeşte deplasarea.

Ţăranul este o plantă sau un copac cu rădăcinile înfipte în sol, situat geografic şi istoric, un om adevărat de omenie, cu treburi permanente în rotirea sezoanelor. Posedă animale domestice de care se ataşează.

Voiajorii din plăcere formează o hoardă, o plebe şi o calamitate a civilizaţiei contemporane.

în lumea modernă unii nu se mai conduc după principiul venerabil al datoriei, ci al distracţiei. Antichitatea a cunoscut această plebe parazitară dornică de *panem et circenses,* de pîine şi de plăceri fără muncă, pe cît posibil ieftine ori gratuite şi stipendiate statal.

Paradisul se află la îndemîna tuturor: floarea, copacul, grebla, săpăliga şi apa. Plebea din protipendadă preferă călătoria în jurul globului, spre regiuni „pitoreşti".

Paul Morand a exclamat, obosit, într-o carte de reportaj: *„rien que la terre".* Plebea sedentară vrea să ia şi văzduhul în antrepriză. L-a luat parţial, odată cu aviaţia comercială şi turistică. Brâncuşi a subliniat în conversaţiile sale diferenţa între zborul organic al păsării şi zborul mecanic al aviatorului, care este un simplu şofer al aerului. Călătorii fără treburi, căraţi de şoferul cinstit, comercial şi aviatic, de autobuze sau de locomotive încurcă pe cei cu treburi şi transporturile de mărfuri în schimburi rodnice.

Brâncuşi nu iubea călătoria, fiindcă era un ţăran organic. A trebuit să facă, fireşte, toată viaţa călătorii serioase, iar nu frivole şi se întorcea la ogeacul său parizian, ca la un „liman de tihnă şi împăcare", cum spunea Serghei Esenin în versiunea poetului ieşean G. Lesnea.

Prima călătorie a lui Brâncuşi a fost la vîrsta de cinci ani de la Hobiţa, în muntele Parîngului, ciobănel la stîna cu oi. Se ducea, firav, călare pe măgari şi pe căluţi, cu coburii doldora de rufe, de turtă şi mălăieş. Nu împlinise vîrsta şcolară, în vacanţă a făcut mereu drumul pe jos, patru ani. Toamna, vara şi primăvara urma la şcoala elementară, între 7 şi 11 ani. Muica lui văduvă n-a avut bani ca să-1 dea la liceu la Tg. Jiu în Continuare de studii. A purces mai departe şi a ajuns în capitala banilor olteni.

Ajuns în 1902 la vîrsta de 26 de ani, Brâncuşi şi-a pregătit o îndelungată şi planificată „călătorie de studii" în străinătate.

Europa centrală şi sud-estică, la 1902, cunoştea tipul meseriaşului, care pleacă, hoinar, ca „pasăre călătoare",

spre învăţătură de doi, trei ani. Erau vechi tradiţii de artizanat medieval. Le-a cunoscut Germania, Austro-Uungaria, Scandinavia ca şi Italia.

Nimeni n-a vorbit şi n-a înţeles această călătorie decisivă de studii a lui Brâncuşi. Eu o ştiu din gura lui. Am văzut-o şi în Germania.

„Păsările călătoare" nu pleacă înainte de a-şi fi învăţat meşteşugul. A făcut ucenicia şi a ajuns calfă. O „pasăre călătoare" nu pleacă în lume ca un vagabond, ca o puşlama, ca un apaş, sau ca un hoţ.

Am discutat des cu Brâncuşi problematica medievală a păsărilor călătoare reminiscenţiale în Germania studiilor mele în al treilea deceniu al secolului XX.

O „pasăre călătoare" pleacă în 1902 după absolvirea unui meşteşug cu titlul de calfă, cu un scop 47 definit: perfecţionarea meşteşugului. Nu înnoptează la hoteluri luxoase sau pe la hanuri turbulente cu muzică, fripturi şi vinaţuri. Nu este un călător mercantil sau un călător din plăcere. Face o călătorie pedagogică. Nu trece pe la hanuri decît în cazuri de forţă majoră pentru aprovizionarea sumară.

O „pasăre călătoare" italiană posedă la 1902, în sacul din spinare, pe lîngă rufe, o pîine şi ceva bani, o mandolină şi o ocarină.

O „pasăre călătoare" germanică posedă un flaut, sau alt instrument de suflat, o harmonică sau un acordeon.

O „pasăre călătoare" nu înnoptează pe cîmpuri, in păduri sau în crînguri. Ar putea fi confundată cu hoţii şi cu

vagabonzii. O „pasăre călătoare"cal-culează ca să ajungă, ziua, într-un tîrg sau într-un oraş şi trage la un meşter din branşa sa. Parcurge cîmpurile, crîngurile, drumul pădurilor, uliţele satelor şi străzile, cu picioarele. înnoptarea se face la un meşter mai bătrîn al meşteşugului, sau tînăr. Calculează ca să vină ziua şi se apucă să ajute pe meşter, fără a-1 întreba de plată. Odinioară, pe la 1902, şi chiar mai tîrziu, după ce Brâncuşi îşi făcuse călătoria, meşterii aveau o odaie specială pentru „păsările călătoare". Se ajutau cu ei la muncă. Ofereau, în schimb, casă şi masă gratuite. Profita meşterul. Profita, mai ales „pasărea călătoare", care devenea „pasăre măiastră", fiindcă învăţa la perfecţiune, în doi-trei ani minimali de călătorie, meşteşugul, la feluriţi meşteri, în felurite oraşe şi tîrguri. Fura măiestria, dar nu bunurile. Pleca, aşa cum a venit, după ce a stat cîteva zile sau cîteva săptămîni. A fost ospătat. A fost considerat membru de familie şi membru al cinului. A prestat muncă şi a învăţat faţete noi ale măiestriei. La plecare, meşterul îi dădea şi ceva bani: bănuţi de aramă sau crăiţari de argint. Aurul inimii, al amintirii şi al omeniei, reglementa fără *agio* şi cu acoperire solidă aceste raporturi între meşteri şi ucenici. Uneori tînărul meşteşugar rămînea ca ginere, dacă găsea la meşter o fată frumoasă, cuminte şi harnică. Din pasăre călătoare se transforma în Gine-rică şi prindea rădăcini definitive.

La 26 ani, C. Brâncuşi a pornit, pe jos, într-o ucenicie de doi ani, planificată şi modelată după tipare venerabile medievale.

Pentru a pleca la drum atît de lung şi cu un ţel atît de înalt (sculptura la Paris) a trebuit saşi vîndă din vreme, încă de la Craiova, cureaua de moşnenan oltean. La Craiova se aflau în 1902 colonii de caretaşi nemţi şi meseriaşi maghiari. I-a frecventat şi a aflat de străvechiul obicei. Brâncuşi n-a plecat ca un vagabond sau ca un *dcsperados* gata să infrîngă legile umanităţii pentru crăpelniţă sau mercantilism. Sînt în lumea contemporană şi aceste categorii de *desperados,* aşa cum au fost şi în antichitate şi în evul mediu. Francois Villon a făcut parte dintr-o bandă de tîlhari şi *desperados.* Tristan Tzara, un compatriot al nostru, comentează pe Villon cu înţelegere şi invincibilă afecţiune, fiindcă face parte din confrerie. Traseul parcurs timp de doi ani ca „pasăre călătoare" pe jos, pentru a vizita muzee şi ateliere de pictori şi sculptori, a trecut prin Ungaria, Elveţia şi Germania. Brâncuşi a rămas într-un stagiu la München unde *Secession-u*\ era în floare. Münchenul era centrul artistic al Germaniei la epoca 1902-1904.

De la München a plecat la Basel în căutarea lui Nietzsche.

Calfa şi diplomatul de Belle-Arte aveau preocupări teoretice. Filozoful murise. îi căuta ucenicii, atmosfera şi tradiţiile filozofice ale dascălului de filologie din cetatea helvetică. La Basci a stat într-un azil al săracilor. Terminase banii din rucksac după peregrinările prin Ungaria, Austria, sudul Germaniei (München) şi Elveţia. Mai avea prin depozite ceva bani la prietenii olteni din Bucureşti. Stătuse şi la Zürich. La Basel şi-a amanetat ceasul de aur. După

amanetarea ceasului de aur a plecat, în sfîrşit, cu trenul pînă la Luneville.

De ce la Luneville? Acolo studiase în tinereţe 49 Mihail Kogălniceanu, istoric, orator şi om politic

român paşoptist. Fusese cu o jumătate de secol mai înainte trimis ca perceptor şi însoţitor de către voevodul Mihail Sturdza care arestase pe revoluţionari în suita coconilor săi. Luneville este loc de pelerinaj pentru românii amatori de istorie naţională paşoptistă. Brâncuşi a stat în gazdă la generalul Delivery. Nu i-a vîndut cocaină sau dadaism. A telegrafiat unui prieten, care i-a trimis doi napoleoni de aur. Brâncuşi mai avea rezervă în ţară şi credite la cobiliţarii olteni, ajunşi mari negustori cu importuri de stofe, pe care i-a plătit la centimă.

Călătorul Brâncuşi de la Paris şi-a spus mesajul eliberator, păstrînd cele mai bune tradiţii ale patriei sale mici, pentru luminarea şi salvarea tuturor artiştilor din toate continentele dintr-o criză care are soluţii imediate, dar cu efecte ceva mai întîrziate. Tămăduirea unei boli grele cere timp. Boala nu este incurabilă.

Această criză febrilă nu se tratează cu narcotice dadaiste, futuriste sau existenţialiste. Impostorii mişună în asemenea curente. Datoria criticului literar şi artistic este de a delimita frontierele pe un teren alunecător şi de a ştampila pe răufăcători, pe furi, broaştele rîioase şi şerpii veninoşi.

A stat 53 de ani la Paris. Se jurase, la supărare, din pricina lui Vasile Morţun, că nu va mai călca prin patrie. în tinereţe, odată cu expoziţiile anuale de la Paris, Brâncuşi expunea, în mod regulat, şi la Bucureşti. Aici avea prietenia lui Tudor Arghezi, care-i organiza accesul şi detaliile. Spiritele superioare s-au înţeles întotdeauna şi au fraternizat.

Brâncuşi a întrerupt, însă, expoziţiile anuale în patrie cu participarea celor două, trei bucăţi, atît cît putea lucra, fiindcă lucra cu greu, după meditaţii şi experimentări îndelungate. Eric Satie a consemnat declaraţia lui Brâncuşi că „pasărea măiastră 1-a luat în vraja sa" şi nu poate merge la cafenea sau la cenaclu. Artiştii au nevoie de cenaclu. Au nevoie şi de cafenele pentru a face schimb de experienţă, dar nu de droguri. în orice caz nu fac negustorie de droguri fără a fi ştampilaţi ca atare.

C. Brâncuşi a mai plecat din atelier pentru cîteva călătorii în patrie, apoi în India, în Olanda, în Elveţia, în Statele Unite.

Totdeauna pleca după treburi, cu scop practic şi cu program. A făcut şi în Franţa cîteva vacanţe în Pirinei. Aceşti munţi franco-iberici se aseamănă cu munţii Carpaţi la înfăţişare, la pastoralitate cît şi la fizionomia, la stilul de gîndire şi de comportare al oamenilor. Sînt înrudiţi. Prietenia franco-română are fundamente multiple istorice, ideologice, sociale şi istorice economice. în aceşti munţi, printre torenţi, a găsit cea mai frumoasă bucată de piatră sculptată de hazard, de ape şi de forţa naturii. O considera o capodoperă şi o arăta amicilor amuzaţi.

Era şi o piatră aruncată în grădina sculptorilor, care voiau să imite natura. O fabulă esopică despre limitele şi inanitatea artei plastice în faţa naturii suverane.

C. Brâncuşi a fost un artist internaţional în adevărata accepţie a cuvîntului, fără a fi © haimana cosmopolită. între internaţionalism şi cosmopolitism sînt diferenţieri radicale,

de natură politică şi etică. Dacă există un *Lumpenprolc-tariat* dezastruos (vechii catilinari ai Romei şi catilinarii Atenei) dispreţuit de Karl Marx, de Engels şi de Lenin, apoi mai există în rîndurile micii şi marii burghezii a tuturor naţiunilor şi o pătură cosmopolită. Aristocraţia veche şi reminiscenţă s-a dezrădăcinat din naţiune şi se află în vagabondaj cosmopolit prin încuscriri şi rente. Aristocraţii nu mai sînt naţionali, ci paraziţi cosmopoliţi. Marea burghezie a tuturor popoarelor de azi a alunecat pe aceeaşi pantă cosmopolită sub forma rentierului, care nu mai are nici o legătură cu locul de muncă. Taie cupoane şi averile au fost lăsate spre administrare în seama *tehno-craţilor.* Rentierii sînt „pete de grăsime". Rentierii sînt cosmopoliţi şi se recrutează din înalta burghezie, depărtată de forţele de producţie şi care refuză munca sub orice formă.

O altă categorie de cosmopoliţi se recrutează din mica burghezie. Sînt cei mai numeroşi şi fraternizează cu rentierii şi cu catalinarii aristocraţi. Nu i-a descris Marcel Proust în „Căutarea timpului pierdut" din epoca 1871 — 1922? Rentierii cosmopoliţi furnizează hoarda călătorilor de plăcere, care pestiferează globul.

Micii burghezi cosmopoliţi au mai împînzit globul ca lachei ai marelui capital monopolist, care nu ţine socoteala de frontiere şi nici de naţiuni cu interesele lor specifice. Aceşti mici burghezi sînt activi. N-au scrupule morale şi nici etica muncii. Cea mai A'ie dorinţă a lor este de a sălta sus, printre rentieri, printre marii capitalişti sau măcar printre

tehnocraţi. *N-au rădăcini, ci funcţiuni* economice. Scara ocupaţiunilor este diversificată şi policromă. Un mic burghez cosmopolit poate împlini tot soiul de misiuni, unele contradictorii şi chiar progresiste. Setea de cîştig, indiferenţa la scopurile morale îl fac virulent şi periculos pentru proletariatul calificat cuminte, pentru ţărănimea sedentarizată, cu orizontul naturali-tăţii, cu morala stoică şi cu tehnica mai înapoiată.

Cosmopoliţii se caracterizează prin facticiţate şi mobilitate'. Plebea vagabondă sibaritǎ, ahtiată de plăceri, de distracţii, de jocuri de artificii, se compune într-un procent majoritar din aceşti oameni cu mentalitate cosmopolită, cu dezagregare psihică şi mentală, cu moralitate dubioasă, depărtaţi de glie, de uzină şi de muncă productivă.

C. Brâncuşi a fost un internaţional, dar n-a fost un cosmopolit în stilul său de viaţă, de gîndire şi de muncă. Un cosmopolit refuză munca grea, serioasă şi temeinică. Omul se defineşte prin muncă şi stilul de viaţă.

Cosmopolitul fuge în principiu de muncă şi de formele sale de viaţă *(Lebensformen* descrise de Eduard Spranger). Nu se încadrează în morala generală a comunităţii şi sparge tiparele societăţii. Cosmopolitul este un catilinar, un căpcăun larvat sau un sibarit, un cinic şi un malonest. Nu cunoaşte şi nu acceptă comunitatea istorică naţională, comunitatea religioasă (n-are credinţă şi nici morală puritană), batjocoreşte proletariatul şi nu-1 suportă ca izvor indicativ, dispreţuieşte 52 ţărănimea ca pe o masă amorfă

fără s-o cunoască şi s-o adîncească în etosul ei. C. Brâncuşi n-a predicat şi n-a dat pilda abjecţiunii. în veşminte, în interior, în etică, în filozofare, în arta culinară s-a condus de steaua polară a ţărănimii carpatine plurimilenare, din copilăria sa pînă la 81 de ani. în calitate de ciobănel, unde suise în munţii Pa-rîngului de la 5 ani la stînă, se întorcea, toamna, acasă, la Muica şi la Frusina cea mică, încărcat cu burdufuri de brînză grasă pentru hrana iernii şi a primăverii.

I se dădea de Sf. Gheorghe, la tunsul oilor păscute de el, în Parîng, caiere de lînă ciumpăvită (categoria II şi III) plină de ciulini şi usuc.

Mîinile lui Constantin şi ale Muicăi erau mîini de aur şi scoteau din lîna îngălbenită de usuc şi căcărează, prin spălări repetate, la pîraie, şi expuneri la soare, lînă albă de categoria I, bună pentru cioareci, dimie, împletitură şi chilimuri colorate (faimoasele covoare olteneşti).

în serile şi nopţile lungi de iarnă, Muica şi surioara Frusina mînuiau fusele, suhala, spata şi războiul de ţesut, iar Costache şi ceilalţi cinci fraţi luau în mînă barda, toporul, toporişca, securea, rindeaua, cheia franceză, pila, ţiglainul şi nenumărate scule de dulgher, şi le mînuiau în continuarea tatălui defunct. Suhala, spata şi rindeaua ritmau poetic şi muzical.

Cioplitura se făcea direct în coaja şi fibra lemnului.

Dăltuirea directă („la taille directe"), pe care a preconizat-o Constantin Brâncuşi la Paris, în materialul extrem de variat, pus la dispoziţia sculptorilor de tehnica modernă, a fost învăţată la Ilobiţa de la Radu Brâncuşi şi de

la înaintaşii anonimi. Casele de lemn din Carpaţi sînt pline de podoabe sculptate în lemn sau ieşite din războaiele de ţesut.

Constantin Brâncuşi a arătat dăltuirea directă şi polisarea bronzului pînă cînd căpăta strălucirea aurului şi a azurului în lumina solară. Prin lustruire, lemnul de nuc, de fag sau paltin capătă 53 ape tainice. Sculptura se înrudeşte cu pictura în

mod organic la Brâncuşi, şi bucăţile sale nu pot fi contemplate fără condiţiile inexorabile ale cromatismului. A înţeles taina umbrelor şi a luminilor în marmora verde, neagră sau albă, solarizarea bronzului şi efectele fontei arămite similare lemnului de nuc. Materialele se înrudesc şi au „corespondenţă" cu culorile, aşa cum au vocalele la Arthur Rimbaud şi elementele naturii la Bau-delaire. Entuziasmul brâncuşian faţă de fineţea materialului lemnos ca şi faţă de viclenia pietrei şi a marmurei nu mai cunoştea limite şi odihnă. Lecţiile sale asupra materialului de atelier erau poeme încântătorii şi litanii pe care le intona pentru ucenici şi duşmani, ca un ţîrcovnic integru şi harnic dintr-un templu arhaic, care nu sare o iotă din slujbă.

C. Brâncuşi nu oficia la cafenea pentru dadaişti, constructivişti şi simultaneişti.

Oficia în atelier, cu barda în mînă, pentru ucenici şi prieteni dornici de învăţătură.

După ucenicia lemnului la Hobiţa, micul Cos-tache a trecut, la vîrsta de 11 ani, la ucenicia culorilor. Pedagogii au constatat că un copil dotat învaţă într-o oră ceea ce copilul mediocru învaţă în 8 ore sau un prost în 16 ore şi au preconizat clase paralele sau şcoli separate pentru suprado-taţi. Vocaţia naturală sau hazardul l-au îndreptat pe micul Brâncuşi spre drumul boiangeriei din Tg. Jiu. N-a stat prea mult, fiindcă meşterul i-a tras o palmă şi ucenicul era orgolios şi ţîfnos.

„FEEA DIN CHICAGO" ÎN ZĂVELCI

Florence M. din Chicago studia baletul la Paris şi nădăjduia să ajungă o succesoare în faimă şi talent a compatrioatei sale Isadora Duncan. Se bucura de frumuseţe, de tinereţe, de elan jucăuş şi tenacitate. Era şi fiică de bancher. Se îndrăgostise de Brâncuşi, intrat pe povîrnişul amurgului, şi-i spunea *le bon Dieu,* fiindcă avea barbă înspicată argintiu şi era bun dascăl în arta vieţii. Sculptorul holtei poseda o enormă vitalitate şi darul permanentei îndrăgostiri pînă la adînci bătrîneţe.

Dansatoarele circulă în euritmii vinovate prin atelierele statuarilor, fie ca modele, fie ca muze inspiratoare. Brâncuşi nu lucra după modele pentru a scoate un fel de statui pe care le decretase cadavre monumentale. Jocul iubirii cu feea din Chicago s-a prelungit şi în Gorj. A luat-o în vizită prin ţară. A mai luat şi pe altele.

Isadora Duncan povesteşte cu melancolie sosirea sa, ca fecioară, de la San Francisco, direct în atelierul lui Rodin de la Meudon. I-a dansat în picioarele goale, acoperită de un văl vag, într-o seară. Bătrînul Rodin i-a cerşit iubirea şi a fost

refuzat. A încercat cu oarecare brutalitate de satir şi nimfa a fugit. Isadora Duncan încerca să reînvieze dansurile antice elino-romane în faţa lui Rodin, dar austeritatea de fiică binecrescută şi cuminte nu a acceptat pe bătrînul satir. Pe urmă, în „memorii" 55 pătate de libertinaj, scrise la bătrîneţe, a regretat.

Faima i-a venit ca dansatoare, repede, după cîţiva ani de ucenicie pariziană pură şi a cunoscut, pentru prima oară iubirea, la Budapesta, în braţele unui banal ofiţer de husari.

Goethe, în viguroasa-i bătrîneţe, a scris cele mai frumoase elegii şi bucăţi scurte lirice pentru o ultimă şi tînără amantă.

Isadora Duncan s-ar fi dorit intrată în nemurire statuară şi prin dalta lui Rodin.

Mai înţeleaptă, feea din Chicago n-a repetat pe Isadora şi 1-a urmat pe Brâncuşi la Gorj.

Brâncuşi a dus-o în satul său natal, ca pe un tezaur. A rugat-o să-şi lepede toaletele pariziene şi să îmbrace portul local. A pus-o să umble în picioarele goale ca orice ţărancă.

Brâncuşi spunea amicilor:

— în zăvelci şi cu picioarele goale îi verific frumuseţea de Chicago şi Paris. Parcă este Ileana Cosînzeana, nu-i aşa?

Cînd s-a întors la Paris, odată cu sosirea părinţilor din America, feea 1-a determinat să traverseze oceanul împreună cu familia ei pentru o vizită la locurile ei natale din S.U.A. Brâncuşi a acceptat. Pe vapor şi în tren s-au ţinut de giumbuşlucuri. Făceau tumbe. S-a prins în horă şi mama modernă.

Brâncuşi a invitat pe bancherul borţos să facă şi el tumbe, împreună cu ei.

Acesta a răspuns:

— Nu ştiu şi nu pot. Brâncuşi i-a replicat:

— Ştii ceva? Aruncă bani. Aruncă bani. Acesta este rolul tău, ştiinţa şi putinţa ta de bancher.

Bancherul, înţelept, nu s-a supărat. Brâncuşi răspîndea feerie în situaţiile cele mai dificile şi care ar fi putut duce la încordări trivale.

ELAINE FEYRE SAU TREPTELE IUBIRII

în viaţa lui Constantin Brâncuşi se cunosc o serie de figuri feminine, care i-au înnobilat şi înfrumuseţat viaţa:

***1.*Muica olteancă (Măria Diaconescu — Brâncuşi),**

***2.*Mezina Frusina (sora mică şi ultima dintr-un şirag de băieţi ai tatălui său Nicolae-Radu Brâncuşi),**

***3.* Bunica (care în Oltenia se cheamă Baba),**

***4.* Gaga (mătuşa, fiindcă Costache a avut nenumărate mătuşi),**

***o.* prietene de copilărie şi de joacă în ţărîna uliţei,**

6'. amice de adolescenţă, cînd se trag cozile fetelor,

*7.*prietene purtate prin şiraguri de paie şi în stoguri de fîn în jocuri erotice milenare, localizate pe specificităţi de peisaje. Cîte bordee atîtea obiceiuri.

*8.*Ibovnica, Neagoe notează ca primă ibovnică pe Rada, o ţărancă dintr-un bordei, ceva mai în vîrstă decît flăcăiandrul de 17 ani.

Data ultimei vizite la Hobiţa a fost în 1939.

Prin 1922, C. Brâncuşi a venit la Hobiţa cu Eileen Lane, o irlandeză. Obiceiurile de odinioară se spulberaseră, ca şi bordeiele, de la 1876 pînă la 1888, măcinate de roata timpului ireversibil. Melancoliile şi indignăriile sale auzite de mine prin anii 1934—1939 asupra transformărilor substanţiale din satul gorjan nu mai aveau limite şi vocabular. Vocabularul era drastic, un *argot* din subdialect oltean şi expresii de suburbie pariziană. Ridicase monumentul de la Tg. Jiu. Pleca în Indii şi — apoi — se întorsese din Indii, făcînd popasuri la Gorj, unde se simţea, totuşi, în bîrlo-gul şi mediul său natural. Vînturile olandeze, căci fusese la Rotterdam pentru o expoziţie, îi îngheţaseră spinarea, încălzită cu plăceri de ghiuj la soba albă părintească.

Se cunoaşte bine că la Hobiţa a venit timp de peste o lună de zile însoţit de irlandeza Eileen în anul 1922. Ne grăbim a spune că Eileen Lane nu este şi nu poate fi una şi aceeaşi femeie cu Elaine Feyre, o americană şi femeie-vampă din romanul cu temeiuri moralistice al lui Neagoe. Această Elaine Feyre a constituit marea idilă şi apoi iadul lui Eros descris de Neagoe.

Elaine Feyre este o condensare şi *o „contaminare"* între mai multe figuri reale feminine, care au trecut ca prietene sau ca amante prin viaţa lui Brâncuşi:

***1.*Domnişoara Pogany, ibovnică nemuritoare,**

***2.*Peggy Guggenheim amitié amoureuse,**

***3.* Domnişoara Lane, ibovnică oficială şi prietenă,**

***4.* Principesa X, clientă, amică şi amantă,**

***5.* Nouche de Gramont, amantă refuzată şi subreta marii sale iubiri nerealizate în căsătorie după idealurile şi gusturile sale rurale.**

Irlandeza Eileen Lane era o veritabilă intelectuală, foarte tînără, cu gusturi şi preocupări de artă plastică modernă, îndrăgostită de sculptorul în vîrstă de 46 de ani, cu care a acceptat să vină în *weekend* prelungit la Gorj.

Pînă la această vîrstă trecuseră multe furtuni erotice peste viaţa lui Brâncuşi.

Cînd a venit la Gorj cu iubita irlandeză a provocat şuşoteli şi scandal, material bun pentru meliţă. Se afla la apogeu de carieră, în plenitudine ; Esop şi Héraclès întruchipat în una şi aceeaşi persoană; bărbos ca un Silen şi senin ca un zeu din Olimp.

Nepotul său de văr, preotul Vasile Brâncuşi i-a cerut un monument pentru Hobiţa. A primit răspunsul:

— Dă-mi două vagoane de piatră şi vă ridic o *Poartă* care va înfrunta veacurile.

Ideea *Porţii Sărutului* datează, deci, înainte de 1922.

Preotul 1-a mai întrebat:

— De ce nu te însori cu irlandeza ?

— De ce te amesteci în treburile mele ? Filozofii antici nu se căsătoreau niciodată. Să te porţi bine cu irlandeza că ne vorbeşte de rău în satul acela al nostru de la Paris.

Domnişoara Pogany şi Principesa X; midineta (şi ţărancă) franceză parizianizată, Marta, şi prietena tigresă Peggy Guggenheim sînt fragmente de viaţă şi siluete într-o biografie plină de lumină şi întuneric. Defilează sub alte nume în romanul lui Peter Neagoe.

Aducerea irlandezei în 1922, fără cununie, n-a fost gustată la Gorj. Meliţa satului 1-a blamat, inclusiv familia sa de moşneni, de popi, de ţîrcov-nici, de hangii şi babe. Numele de Diaconescu al mamei indică apartenenţa la cinul sacerdotal. Actele dovedesc indubitabil că se trage din moş-neni vechi de cîteva generaţii înainte de Vodă Cuza, care a făcut prima împroprietărire.

La Hobiţa creşteau castanii comestibili ca şi la Tismana.

Hobiţa se află situată într-o regiune subcarpatină ferită de vînturi, ca şi celălalt colţ de rai de la Baia lui Ştefan-cel-Mare, de la Fălticeni, Brădeţel şimî-năstirile Rîşca, Slatina şi Slătioara din Nordul Moldovei unde viţa de vie, merii de Rădăşeni, trandafirii şi nucetul fraternizează cu bradul şi jepii pe o singură perspectivă furată cu ochiul.

Mediul iniţial de geografie şi de viaţă socială al lui Constantin Brâncuşi a fost dintre cele mai prielnice şi destul de complicate pentru arta sa. La acest mediu va reveni mereu cu fiinţa sa de lut şi cu nostalgii febrile de emigrant holtei.

La Paris şi-a refăcut mediul natal şi natural, cum îşi face albina fagurele în scorbura de copac după ce a fost izgonită din ştiubei, după cum îşi zideşte furnica un muşuroi identic, după ce o copită i-a distrus căsuţa de lut, după cum îşi reface cuibul pasărea sburătăcită.

Dacă Brâncuşi ar fi rămas la Hobiţa ar fi fost un gospodar harnic, un bărbat abraş, ca genitorul său Nicolae-Radu, genitor la rîndul său de alţi zece copii după moda locală, cu mulţi nepoţi şi strănepoţi. Constantin ar fi unit plugul cu barda pentru cioplitul lemnului în sezonul mort al plu-găritului, adică toamna tîrziu şi iarna. Ţăranii au . timp liber pentru gîndire şi băsmit.

Lunile noiembrie şi februarie sînt lunile moho-rite cu vîntoase, seri de plumb, ploi de putrezire şi de spleen. *Ora vinată* este ora melancoliei, care revine foarte des în noiembrie şi făurar. Această oră se umple cu iubire în cotruţa de după cuptorul cald dintre sobă şi pereţi. Se nasc copiii ca florile, în cadenţă regulată, din doi în doi ani sau chiar mai des. Concepţia strict biologică a iubirii nu devine trivială ca la mahala, ci se învăluie în taină, în pudoare, în forţă plenitudinară, în fiziologie sănătoasă.

Aflător în cercul de foc al emigranţilor parizieni (fiindcă emigrantul cheamă pe alt emigrant), Brâncuşi a avut cele mai strînse legături cu irlandezii emigranţi, cu americani, fără rădăcini, cu izraeliţi, cu japonezi şi cu sud-americani aflători prin Paris. Aceste legături desenează arabescuri pitoreşti şi pline de miez în biografia sa. Cele mai strînse,

mai armonioase şi mai organice legături le-a avut cu Eileen Lane şi cu James Joyce, originari irlandezi.

Constantin Brâncuşi era un iluminist fără a se înscrie în numeroasele ateliere ale lui Hiram de la Paris, în frăţiile lor fără de cruce, cu mercantile „mutualităţi" (ajutor reciproc), cu anticlericalism feroce. Nu s-a scăldat în aura auriferă a ateismului militant al lui Combes. Din iluminism, Brâncuşi luase latura erasmică a toleranţei, a mînuirii dialogului pentru sporuri de comprehensiune reciprocă, a iubirii neţărmurite pentru săraci, mefianţa faţă de bogătaşi, credinţa adîncă în pute- 60 rile genuine ale omului şi în puterea constructoare de viaţă a proletariatului de uzină, a meşteşugarilor de atelier şi a ţărănimii muncitoare.

în materie religioasă, Brâncuşi se asemuia cu Aristide Briand şi cu Jean Jaurès, care au reuşit în calitatea lor de deputaţi socialişti ca să treacă, în zgomot infernal de parlament şi în patimi oarbe dezlănţuite, cea mai frumoasă, cea mai justă şi mai înţeleaptă lege a separaţiunii bisericii romano-catolice de statul francez laicizat, fără a jigni şi a jecmăni bunurile, interesele şi sentimentele populaţiei rămase în multe privinţe pe sector rural şi chiar în oraşe în credinţa Vaticanului. Socialismul lui Aristide Briand, pe atunci primul aghiotant al lui Jean Jaurès a fost declarat în mod ironic un *socialism papalin.*

Constantin Brâncuşi se scălda în aceste ape ale toleranţei socialiste briandisto-jaurèsiene în amintirea mea.

Cînd Jean Jaurès nu s-a opus în intimitatea sa familială la ritualul comuniunii catolice al fiicei sale unice, — soţia

fiind catolică fervent㠚i practicantă — elemente huliganice franceze l-au atacat cu ferocitate. într-adevăr Jaurès ţinuse secretă această comuniune a fiicei sale, oficiată în provincie, în Sudul însorit unde fusese universitar, faţă de amicii săi cei mai intimi din Paris, dar nu faţă de Aristide Briand. Cînd a fost atacat de adversari, s-a apărat fără dezinvoltură şi fără de patosul obişnuit, parcă ar fi fost prins cu mîţa în sac. Ulterior, Jaurès a murit ucis de un student fanatic naţionalist în preajma declarării primului război mondial din 1914. Brâncuşi se afla de un deceniu la Paris (1904—1914) şi urmărise cu fervoare aceste dezbateri şi curba vieţii lui Jaurès şi a lui Briand, despre care ştiuse să-mi spună tot felul de cancanuri pitoreşti şi adevăruri psihologice. Cazul fiicei lui Jaurès se reamintea cu deosebită plăcere, cu haz şi cu oarecare melancolie asupra lipsei de înţelepciune şi de toleranţă în toate lagărele ideologice franceze, dar nu în lagărul său specific care era lagărul lui Erasmus identic în 61 ţinuturile româneşti, unde principiul toleranţei şi chiar al xenofiliei formează o lege. Fireşte o lege nescrisă, o cutumă, o datină.

Peter Neagoe notează în cartea sa din reminiscenţe şi construită cam mozaical, poziţia ideologică, poziţia exactă a lui Brâncuşi, după cît îmi reamintesc şi eu, ca şi la memorialişti, faţă de această problemă delicată şi spinoasă, care este ca piatra — din — Capul-unghiului şi cap al Bunei Speranţe unde au naufragiat atîtea nave în contradicţii teoretice, în superstiţii sau fanatisme. Brâncuşi declară lui Neagoe:

„Nu am nici un respect pentru legile, pentru relicvele şi pentru mătăniile propriei mele biserici răsăritene în care am fost botezat. Şi, totuşi, îmi place să cînt în fiecare duminică în biserica românească din Paris. Fiecare confesiune creştină pretinde că posedă doctrina cea adevărată şi denunţă pe celelalte ca avînd nişte doctrine ticăloase. Acest fel de religii sînt fără de sfîntul duh, un creştinism fără Isus şi un rai fără de iad." (pag. 238). ■

Într-adevăr, C. Brâncuşi nu accepta, integral şi plenitudinar, biserica răsăriteană a strămoşilor săi. Cînta, acolo, în cor sau în strană, duminical, la Paris sau Hobiţa. Bisericile sînt temple ale meditaţiei şi ale filozofiei. Omul a făcut un salt de la animalitate, punîndu-şi întrebările decisive despre începutul şi sfîrşitul lumii, despre creatură şi creator, despre sensul acestei lumi naturale, despre rostul omului pe pămînt, dacă are sau nu are un sens şi un rost pe lume. între creatura umană şi naturalitate sînt punţi organice şi indisolubile. Doctrina creştină cu insignele şi misterele ei s-a transformat la Gorj într-o doctrină a natu-ralităţii. Prin toleranţă această doctrină rurală filozofico-morală nu le denunţă pe celelalte doctrine şi biserici ca pe nişte doctrine ticălăoase.

Care este deosebirea între doctrinele obişnuite apusene şi doctrina filozofică a naturalităţii lui Brâncuşi, o doctrină care este o simplă ramură din *Pravila Craiovei* pentru epoca 1876—1957?

Brâncuşi: **Nenorocirea umanităţii este că fiecare individ trăieşte numai pe planul conştiinţei 62 individuale. Ştim cu**

toţii acest mod de viaţă: roata prozaică a existenţei mărunte.

Peter Neagoe: **Ai uitat de ce am venit la restaurant ? Ca să sărbătorim faptul că ţi s-au cerut şi ai trimis toate piesele tale finisate din atelier la *Armory-Show* în SUA. Ai infipt altă piatră miliară şi ai urcat o treaptă. Bea, omule, vinul şi fii bucuros.**

Brâncuşi **(melancolic): în fond, puţini oameni îşi dau seama că mai sînt şi alte forme ale cunoaşterii, împrejurul nostru operează alte sfere ale existenţei de care sîntem separaţi doar prin cele mai subţiri fire. Cîţi dintre noi le recepţionează? Nu avem acces la duhul lumii, fiindcă nu îl căutăm. Trupul omului nu este diferit de structura universului. Curentele polare ale energiei curg prin trupul nostru în acelaşi mod cum curg în univers. Forţele psihice dinăuntrul trupului nostru ne pot otrăvi sau ne pot elibera. Curentul electric se scurge prin sîrme. Dacă tensiunea este sporită — în instalaţii speciale — curge fără ajutorul sîrmelor ca în telegrafia fără fir a lui Marconi. Curentul forţei psihice utilizează ca pe nişte conductori respitraţia, sîngele sau nervii noştri. Dacă forţa psihică este destul de puternică se poate mişca fără mijlocitori în infinitatea spaţiului.**

Peter Neagoe: **Nu mai ai nici un motiv ca să fii supărat, acum, cînd începi a avea succes bănesc. Poţi sta liniştit. Faci călătorii minunate şi fascinante cu mintea, fără de griji.**

Brâncuşi: **Da. Aşa este. E adevărat. Dar nu este uşor ca să încerci şi să te exerciţi pentru a deveni un sfînt (pag. 236).**

Exegeză

Nevoia de sfinţenie la Brâncuşi era nevoia de autoperfecţionare, de a atinge absolutul în gîndire, în creaţia artistică, precum şi în comportarea etică cotidiană. Măreţia lui Brâncuşi stă în această nevoie şi în această încercare prodigioasă remarcată de mulţi memorialişti. Cu elemente simple luate din arsenalul Hobiţei a făcut o grandioasă experienţă şi a ajuns la rezultatele ţăranului 63 înţelept de pe Jii după ce a trecut prin toate rafinamentele teoretice şi artistice ale Parisului şi ale Europei. Avea şi chimir doldora de dolari. Brâncuşi a mai spus lui Peter Neagoe: „Trebuie să existe o disciplină a simţurilor care eliberează mintea într-o direcţie care este totalmente străină de activităţile noastre cotidiene şi banale. în definitiv, funcţia artistului este de a descifra semnele ascunse ale naturii, de a interpreta misterele universului... Dacă mă pot perfecţiona ca un sfînt, sînt convins că pot obţine o măiestrie asupra forţelor naturale pe care nu a descoperit-o încă ştiinţa apuseană" (pag. 238).

COMENTARIU

Mulţi ingineri şi oameni de ştiinţă actuali pretind că *Măiastră* a anticipat şi a prefigurat principii şi forme din aerodinamica modernă.

Profesorul Siegfried Giedion-Welcker, soţul mo-nografistei brâncuşiene Carola, titular la Politehnica din Zurich a analizat şi a găsit noutăţi de ordin şi meşteşug matematic în Columna Infinitului de la Tg. Jiu. E posibil. Mai sînt o serie de ingineri şi matematicieni români care se ocupă cu această problemă şi mi-au afirmat aşijderea. Alţii sînt contra.

GRAMATICI CERTANT

Gramaticii care sînt tehnicienii limbii se pot certa ca şi matematicienii în problema *Columnei Infinitului.* Aşa după cum se ceartă şi cronicarii plastici.

în aceste preocupări multilaterale ale lui Brâncuşi se află o filozofie, o teorie a cunoaşterii, denumită pe vremuri metafizică. Nu se află pro-priu-zis religie.

Găsim la Brâncuşi pe lingă filozofare o doză imensă de feerie, necesară şi specifică artiştilor din vocaţie autentică şi nestăvilită. Problema religioasă a rezolvat-o după tipicul doctrinei stră- 64 moşilor săi din Gorj. Nu a alterat cu nici o iotă din tipic, nici din literă şi nici din spirit. Noutatea *Pravilei de la Craiova,* adusă în discuţie pe plan internaţional de Constantin Brâncuşi,' a produs efecte din timpul vieţii sale şi va produce mereu. Acestea sînt experienţe de viaţă şi de gîndire în cristalizări ca diamantele, ca aurul, ca argintul şi ca razele uraniului din România. Aceste cristalizări au fost recoltate şi întruchipate de Brâncuşi. N-a fost un zeu. N-a fost un semizeu. N-a fost

un sfînt. A fost un om întreg şi de o mare energie, rămas fidel unor norme din doctrina strămoşilor săi. Aceasta este marea sa noutate. Curajul moral şi fizic de a rămîne credincios fiinţei sale de ţăran român, de a rămîne fidel clasei sale de moşneni români, cu prejudecăţile efemere şi cu judecăţile nemuritoare despre eroism, abnegaţie, restrîngere de sine, muncă feroce şi apologie a vieţii euforice, feerice şi imperioase, care caracterizează această clasă dintr-un colţ de ţară stropit de sînge, cu sudoare şi cu jertfe de-a lungul unei istorii furtunoase de 2000 de ani.

Vom coborî analiza sfîntului în sfera gingaşă a iubirii şi a vieţii intime din care ne-au rămas portretele celebre. Cel mai celebru portret este acela al domnişoarei Pogany. Domnişoara Pogany a existat în realitate. Elaine Feyre din romanul lui Peter Neagoe nu este domnişoara Pogany.

Domnişoara Pogany a fost iubirea simplă şi nemuritoare a lui Brâncuşi. O iubire pierdută în circumstanţele tragice ale primului război mondial. D-ra Pogany a fugit de frică la Londra şi n-a rămas în atelier din cauza tunurilor (Dicke Bertha) ale împăratului german Wilhelm al II-lea, după cum a fugit şi Peggy, cunoscută în 1924, plecată în 1941 de frica bombelor lui Hitler.

La Gorj, femeia este podoaba, iedera şi destinul unic al bărbatului. Amiciţia rău înţeleasă între bărbat şi femeie, socotită numai ca vrajă sau schimburi carnale nu e posibilă, după cum nu e posibilă iubirea pătimaşă fără de eroism în caz 65 de primejdie.

D-ra Pogany a fost o pictoriţă pe care amicii săi din acea vreme (1908—1916), în frunte cu V. G. Paleolog, au decretat-o fără de talent. Se pare că poseda o frumuseţe stranie de madonă, plină de concupiscenţe, de modernitate, cu aer fatal lasciv, de o tulburătoare feminitate, care a privit şi care priveşte încă graţie lui Brâncuşi, aşa cum spune Neagoe, prin milioane de vitrine ale modei apusene, prin paginile magazinelor ilustrate şi ale altor multor publicaţii de artă modernistă din întreaga lume.

Constantin Brâncuşi a creat femeia vampă actuală, femeia vampir, încărcată de inocenţă, de spirit, de fatalitate şi vacuitate.

Pe lîngă D-ra Pogany, se condensează, în această poveste a iadului iubirii lui Brâncuşi, Principesa X, care a fost o principesă autentică din dinastia primului şi celui de-al doilea imperiu al Franţei. Această prinţesă se preocupa de psihanaliză. A scris şi două cărţi, bune, dar pentru psihanaliză Brâncuşi nu dădea nici cinci parale, la fel cu amicul său James Joyce.-

Din întîlnirea efemeră a unui ţăran din Gorj cu o tablă de valori bine precizată asupra pudoa-rei şi comportamentului feminin, cu o principesă franceză lascivă şi prea intelectualizată, a ieşit satira portretului, despre care s-a spus că ar aminti un phalos.

Principesa X nu căuta idei şi nici artă. Căuta eroticul. Aceasta s-a interpretat ca fiind forma plastică a naraţiunii lui Brâncuşi despre enigma persoanei portretizate, despre

dorinţele ei ascunse şi frenetice din subconştient, vizibile pentru un sculptor avertizat şi lucid. Această alegorie şi satiră scabroasă s-ar fi făcut în mod ciudat pe căile abisale ale subconştientului lui Brâncuşi.

Principesa X este un *lapsus calami* în opera lui Brâncuşi. O piesă net pornografică, slăvită de esteţi, de erotomani slăbănogi şi de bătrîni. Teza aceasta, total respinsă de unii, revine recent şi la Peter Neagoe în cartea sa din 1965:

„Capul, gîtul, şi sînii celor două versiuni ale principesei X au o semnificaţie *falicâ* puternică.

Brâncuşi trăia pe atunci în castitate şi se afla în nevroză. Principesa X a fost un interludiu siba-ritic." (pag. 253).

Peter Neagoe a preluat trăsături de caracter din cele trei cazuri feminine, ca şi din alte personaje feminine din preajma lui şi a creat pe D-ra Elaine Feyre pentru roman. Pivotul de pasiune şi patimă rămîne prima iubire pentru D-ra Pogany, travestită într-o principesă a aurului american, cu complicaţii tipice sociologice, cu vacuitatea interioară psihologică a femelei, cu experienţele satanice ale carnalităţii pure şi sterpe, fără feeria şi fără norma veche monogamică a cuplului fidel în doi, care formează o unitate indestructibilă peste timp şi spaţiu, peste situaţii sociale efemere, peste naţionalităţi, în biologie şi fiziologie ferici-toare, armonioasă şi erotică.

Eroul Constantin Brâncuşi din *The Saint of Montparnasse* se comportă în acest iad experimental al iubirii cu o vampă milionară americană ca un flăcău vînjos de ţară, cu oarecare sfială la început, masacrînd repede

prada, depistînd tot atît de repede otrava fatuităţii şi a vacuităţii, fraternizînd din cauza patimii carnale cu povestea şi suferinţa antecedentelor ei. Eroul încearcă să o readucă la realitate şi omenie. N-a reuşit.

A fugit. Cea mai mare victorie într-o iubire fără sens este fuga. A spus-o se pare Napoleon I Bonaparte. Constantin Brâncuşi procedează ca un napoleonid.

NORMELE DE COMPORTARE CU VECINII ŞI AMICII

C. Brâncuşi s-a autodefinit ironic: reputaţie de ursuz şi în realitate un flecar. Se avea bine cu vecinii buni. Devenea rău cu vecinii răi, colţos şi zgomotos. Nu i-au lipsit prieteni numeroşi. Se certa numai cu proştii. Prietenii săi au fost selecţionaţi dintre inteligenţele profunde ale veacului în cele cinci continente.

Pofta de conversaţie a lui Brâncuşi rivaliza cu a lui Sorin Pavel şi Petre Ţuţea, doi prieteni eminenţi. Eu scriu memorii. Aceşti prieteni au rămas obscuri. Dintre românii pe care i-am cunoscut, ei au format pentru mine un *trio* de neuitat. Aş adăuga şi pe doamna de Noailles, a cărei conversaţie sclipitoare s-a consemnat în analele şi memoriile parizienilor. N-am auzit-o decît de două ori. Era o

franco-română prin origine şi stil de viaţă. România pe atunci era socotită de unii o colonie a Franţei. Doamna, poetesă şi mondenă, n-a ştiut niciodată româneşte. I se serveau rente de la moşie, din Oljenia (Brîncovenii Romanaţului) şi avea combinaţii de salon parizian, care-i şi o tarabă. Conversaţia mi se părea platoşă vulnerabilă de argint, de aur, cu diamante şi multă tinichea. De fapt, aceşti trei români europenizaţi nu făceau conversaţie, care presupune dialog, ci monologuri nesfirşite de care nu te mai saturai. Petre Ţuţea a devenit la bătrîneţe cu mult mai cuminte, mai organizat şi mai profund. Băiat de popă, a redevenit gînditor — ţăran şi sacerdot de amvon şi catedre improvizate, oriunde.

Pofta de conversaţie presupune vecini şi raporturi de bună vecinătate. Conversaţia este muzică de cameră.

Pofta de conversaţie presupune un stoc mai mare sau mai mic de prieteni auditori. Se face în salon, la crîşmă, cafenea, piaţă, internat şcolar, cazarmă, puşcărie. Madame Récamier, o salonardă, studiată admirabil de contemporanul nostru (filo-român) Edouard Herriot, prim-ministru al Franţei, a exclamat, odată, orgolioasă şi afanisită (în monografia istorico-literară a primarului din Lyon):

— mes deux cents amis!...

Madame Récamier evalua pe amicii şi frecventatorii salonului său la 200 inşi.

Cred că Brâncuşi a avut cel puţin două sute de amici.

- **Ce fel de amici?**

Amici-ucenici şi amici de generaţie. îi trata pe picior de perfectă egalitate, pe toţi, le da cuvîntul, le asculta obiecţiile şi îşi desfăşura, diluvial sau torenţial rodul meditaţiilor sale, care formau o doctrină coherentă. Aş fi vrut să pun titlul la aceste marginalii: „Doctrina lui Brâncuşi". M-am codit. Contribuţia mea e în genul celei a lui Ecker-mann, care comentează idei şi fapte înregistrate cu aproximativă fidelitate.

La acest doctrinar parizian şi juvete, sociabilitatea alternează cu solitudinea. în săptămînile de singurătate sau în ceasurile de meditaţie nu putea fi scos din bîrlog. Devenea ursuz, dar nu egoist. Ieşea din bîrlog la vreo chemare patetică a unui amic aflat în nevoie. Broasca ţestoasă din atelier simboliza bîrlogul său ursuz. Sta între columna aspiraţiei, abstractizantă spre infinit, şi pasărea măiastră a zborului iubirii. Zburînd de vei visa iubire carnală însemnează. *Himera* grotesca şi caricatura lui *Socrate* completau decorul exotic din Paris.

Doctrina lui Brâncuşi este doctrina strămoşilor anonimi şi ancorarea în valorile poporului, care 69 suportă istoria. Poporul creează istoria şi arta în

fragmentele esenţiale şi duce mai departe istoria ca pe o faclă a vieţii. Mersul istoric-vital e spira-loid. (Aici nu mă înţelegeam cu sculptorul.)

Referitor la vecini şi la ucenici, Brâncuşi repeta proverbul românesc: înainte de a-ţi cumpăra o casă, cumpără-ţi vecinii! Observă vecinii şi apoi cumpără casa! Dacă ai cumpărat deja casa sau ai moştenit-o, încearcă să ai

raporturi de bună vecinătate cu orice preţ sau raporturi de norma-litate. Brâncuşi ţinea cont de „gura satului", de morala cotidiană populară, de semenii săi, de fraţii săi, de ucenicii săi. Valul de umanitate şi valul de cordialitate izvorau, cotidian, din a-dîncuri. Se încadrase în omenie. Vulcanul solitar nu ştie de prieteni şi de prietenie.

Viaţa lui Brâncuşi este o viaţă de ţăran cuminte. Nu şi-a trădat, nu şi-a renegat un prieten pentru un blid de linte. A ajutat pe prietenii israeliţi sub ocupaţia hitleristă cu riscul vieţii. I-a adăpostit. A avut grijă de ucenici, le-a dat îndrumări şi pildă personală; a muncit tenace cu dispreţul carierei. A fost plin de abnegaţie.

C. Brâncuşi a păstrat regulile de bună vecinătate cu vecinii simpli şi n-a abjurat de la sentimentul de sociabilitate al amiciţiei.

Normele de comportare faţă de vecini şi faţă de prieteni sînt normele satului românesc şi ale satului de pretutindeni. Cînd izbucneşte un incendiu, nimeni nu stă cu braţele încrucişate. Căpcăunul dă foc sau fuge în păduri. Cînd a izbucnit incendiul la Roma, căpcăunul Nerone, înconjurat de valeţii turiferari ai tiraniei, s-a suit pe una din cele şapte coline şi a cîntat la harfă cu laurii pe frunte. Nero este prototipul esteţilor. L-a recunoscut şi l-a cîntat ca atare mizantropul şi paradoxalul Gustave Flaubert, spre deliciile esteto-manilor mondiali şi de la Danubiu.

Normele despre amiciţie din doctrina lui Brâncuşi sînt norme ale ţăranului stoic carpatin şi ale intelectualului stoic

european din ultimele două mii de ani. Se regăsesc, integral, în *De amiciţia* de Cicero. Nimic nou~sub soare.

ATELIERUL LUI BRÂNCUŞI

Muzeul de Artă Modernă din Paris, în apropiere de Arcul de Triumf, adăposteşte atelierul integral al lui Constantin Brâncuşi. Operele de care se despărţea atît de greu, de obicei în mai multe versiuni şi oglindiri ale căutărilor numeroase, au fost donate statului francez prin testament. Franţa îi devenise a doua patrie.

Operele lui Brâncuşi nu sînt *unicate,* ci duplicate, triplicate, multiplicate. O statuie de Brâncuşi întrupează o idee fundamentală, un mit, o alegorie, o emoţie. Spunea cu ironie că are, ca orice sculptor, o idee în fiecare zi, scrie un editorial sau un foileton zilnic, ca orice ziarist, un vers ca orice poet autentic, un capitol ca orice filozof cotidian sistematic. *Nulla dies sine Unea.* Sculptorul este un artizan, un meşteşugar împătimit de meşteşugul său, un plugar, un

gospodar, care trebăluieşte şase zile şi a şaptea zi se odihneşte.

Poetul latin Horatius a accentuat latura gospodărească şi birocratică a creaţiei artistice, sfătuind pe poetul tînăr ca să nu treacă o zi fără a aşterne o linie pe tăbliţa cerată, pe nisipuri sau papirusuri. Inspiraţia nu vine singură. Ea poate fi chemată şi domesticită. Fără o anumită birocraţie de atelier intim, nu se poate realiza o creaţie artistică de amploare. Pegasus trebuie să aibă ovăz, apă, grajd, zăbale ş.a. Se încalecă zilnic. Fără încălecatul matinal, nocturn sau vesperal nu se realizează marile cavalcade.

Hărnicia lui ajunsă legendară a rodit în cîteva teme fundamentale, pe care le-a reluat mereu. Fiecare temă avea mai multe versiuni. 0 versiune devenea unicat, apoi duplicat, triplicat şi se multiplica pentru cumpărătorii care se alegeau singuri dintre iubitorii de artă şi deveneau prietenii lui Brâncuşi. Se formase o confrerie brâncuşiană cu filiale în America de Nord şi de Sud, în Indii, în Olanda şi în Elveţia, la Paris şi Bucureşti, în Germania, ca şi în ţările scandinave sau iberice.

Atelierul din Impasse Ronsin era centrul acestei vaste confrerii de artă modernă. Sculptorul era un om chivernisit, un artist dublat de om gospodar, un om fără vicii, detaşat de lut, fără cutezanţa de a-şi întemeia o familie, aşa cum făceau mulţi filozofi şi poeţi antici, dedicaţi în exclusivitate operei. Familia acestor creatori şi profeţi (vates) se formează din ucenici şi admiratori, treptat-treptat, devine vastă şi include chiar pe inamici, care devin amici, iar ucenicii în rebeliune devin inamici, pentru a-şi căpăta autonomia. întrepătrunderile sînt numeroase şi variate. Atelierul lui Brâncuşi păstra la maturitate şi bătrîneţe piese din multiplicatele sale teme fundamentale ale istoriei sufletului uman şi ale zbuciumului propriu creator. Aceste piese le-a dăruit prin testament Franţei. Se despărţea cu greu de *Foca* şi de *Broasca ţestoasă zburătoare,* ultima creaţie, cu care se juca cîinele său Polaire parcă ar fi fost animale vii. *Măiastră* străjuia atelierul din Impasse Ronsin 11, zveltă, luminoasă, cu aspiraţia spre nesfîrşire, ca şi *Columna infinitului* în mai multe variante şi materiale.

Darul testamentar al lui Brâncuşi a fost răsplătit de oficialitatea franceză după moartea sa.

Casa impasului feeric a fost dărîmată.

Era o clădire veche în centrul Parisului; lucrările sculptorului, cu tot mobilierul interiorului intact, au fost mutate în Muzeul de artă modernă. Acolo era locul adevărat al gloriei lui Brâncuşi. S-a păstrat totul pînă la ultimele unelte, numeroasele lui unelte pe care le-a mînuit ca învăţăcel şi absolvent al şcolii de arte şi meserii din Craiova.

Brâncuşi a fost meseriaş, sculptor, pictor, gospodar, filozof, moralist, om de litere şi om de idei.

Amănuntele descriptive ale mobilierului intact, aşa cum a fost preluat din Impasse Ronsin şi dus la muzeu, sînt redate cu măiestrie de Geo Bogza cu prilejul vizitei lui din 1964 peste Polul Nord spre Tokio, cu o escală la Paris pentru vizionarea atelierului-muzeu:

„O bardă, un topor, un joagăr, unelte de lucrat lemnul, un cuptor şi o vatră spoită cu var — interior de meşter lemnar, trăind în singurătatea pădurii, cum vor fi fost şi vor mai fi atîţia în umbra uriaşilor codri carpatini. Lipsea doar mirosul finului şi foşnetul frunzişului".

Apoi:

„acest interior românesc, dac şi predac, pe care Brâncuşi şi-1 durase, ca pe o Sarmizegetusa sufletească, ale cărei ziduri n-aveau să fie niciodată năruite, face acum parte din tezaurele acestui oraş, alături de sarcofagele faraonilor şi de obeliscul din Place de la Concorde. Un ţăran

din Gorj a făcut pentru ţara lui ceea ce pentru alte ţări n-au putut face decît regii şi împăraţii". *(Contemporanul,* 17 aprilie, 1964).

BRÂNCUŞI ŞI PETER NEAGOE

Prietenia dintre oamenii mari este un dar al zeilor pentru muritori şi pentru urmaşi. Se pot surprinde, din testimoniile lăsate, multe pilde şi îndemnuri spre înţelepciune. Se cristalizează esenţele psihologice umane sau române din prietenia lor, iar epoca se oglindeşte cu fidelitate în opere, coroborate cu epistole sau alte texte autentice ori din memorialistică. Se ştia de multă vreme de prietenia dintre Peter Neagoe şi Constantin Brâncuşi, o prietenie fără de nouri şi fără de furtuni dintre anii 1898—1957, cînd sculptorul a murit. Neagoe a vegheat la căpătîiul lui, împreună cu soţia sa Ana (o americană), special veniţi de la New York.

în 1960 a decedat şi Peter Neagoe.

Printre manuscriptele inedite lăsate s-a aflat lucrarea „Sfîntul din Montparnasse" *(The Saint of Montparnasse),* pe

care o am în faţă, cu subtitlul *„un roman bazat pe viaţa lui Constantin Brâncuşi".*

Ficţiunea şi realitatea se împletesc într-o mare frumuseţe. Putem spune că această carte este un monument funerar ridicat de un prieten în cinstea prietenului său din tinereţe şi de o viaţă. Monumentul s-a dezvăluit la Editura Chilton Books din Philadelphia şi New York (1965).

îndeobşte amiciţia dintre aristocraţi se termină în rivalităţi, intrigi şi amărăciuni. Aforismele ducelui de La Rochefoucauld, memorialistica veninoasă a cardinalului de Retz, a prinţilor Talley-rand şi Bismarck, a diplomatului Hans von Biilow (Denkwiirdigkeiten) sînt patru volume de amintiri publicate după primul război mondial — ne-au lămurit deplin. Infernul psihologic şi lipsa de scrupule morale, drapate în verbiaj elegant de curte, se acoperă des cu purpura talentului şi cu un stil de măreţie găunoasă. Vermina egoismului colcăie hidoasă. Dulceaţa de a trăi şi înţelepciunea nu se află la curte, în castel sau la conac. Se află în rîndurile ţărănimii şi ale proletariatului.

Prietenia burgheză este pătată de aur, ca şi iubirea sau căsătoria lor, considerate mărfuri sau schimburi echivalente de epidermă. Emulaţia firească şi sublimă dintre capetele superioare sau simple din sistemul burghez-capitalist se transformă în concurenţă ucigaşă la cei molipsiţi incurabil de sistem, ca şi la exponenţii sistemului.

Am notat, cîndva, cu melancolie, în *Pomul vieţii* (Editura Bucur Ciobanul, Colecţia Meridiane, 1946), că amiciţia

contemporană nu este posibilă decît între oamenii cu pungi egale. Aceasta este ultima deriziune a sentimentelor. Prietenia este un sentiment sacru antic, pe viaţă şi pe moarte, la bine şi la rău, la euforie şi în impas. Aşa a fost la antici, la medievali şi aşa trebuie să rămînă şi la moderni.

Evoluţia curbei amiciţiei înscrie o incipientă benignă în copilărie, un salt brusc în adolescenţă, cu schimburi de idei febricle. Geneza se află în sociabilitate. Anticii au spus: „Omul e un animal sociabil" (Zoon politicón). Prietenia sănătoasă se statorniceşte la maturitate, ca ajutor reciproc şi îndemn emulativ, fără prea multe corvezi şi vizite. Se dau sfaturi la momente dificile. Augusta senectute redevine, apoi, paradisul amiciţiei.

Omul fără sentimentul prieteniei este un estropiat. Omul cu o sută de prieteni este un frivol şi în fond un egolatru.

Cicero a scris cartea nemuritoare asupra temei *(De Amiciţia).*

Marcus Tullius Cicero a fost un intelectual subtil, aş zice un modern din ordinul ecvestru, şcolit la Atena refinată şi ocupată de Roma, de unde a preluat doctrina stoicismului elin senin, a dat bătăliile politice cele mai cumplite, a fost *pater patriae* la Roma (centrul lumii), a pierit cu capul retezat de sabia adversarilor. Limba de orator i-a fost înţepată cu un ac şi expusă în *forum.* Zadarnic.

Cicero cu stoicismul său a fost sugrumat de catilinarii politicaştrii ai Romei. Stoicii se lapidează şi azi de către catilinarii eterni din cetăţi. Catilinarii reprezintă punga cu

venin a fiecărui stat. Amiciţia loială şi stoicismul (vitejie, jertfă, muncă) sînt valori sacre ale umanităţii, care nu pot fi alungate de pe ogoare şi nici din cetăţile tentaculare.

Pretind că prietenia autentică este apanajul ţăranilor, al meseriaşilor şi al proletarilor. Se poate documenta acest lucru de-a lungul istoriei universale. Peter Neagoe şi Brâncuşi au fost ţărani şi meseriaşi, în primul rînd, şi apoi nişte artişti împătimiţi de arta lor.

Nu mi se pare lipsit de sens istoric, că Marcus Tullius Cicero avea originea socială în ordinul ecvestru, adică era un moşnean sau un răzeş roman şi făcea parte din acei latini, mici cultivatori de pămînturi italice. Se simţea legat de glie. Strămoşii săi au apărat ţarina de invazii nordice germanice şi au dus stindardele militare ale Romei în glorie şi ordine juridică *extra muros.* Tradiţiile morale şi de clasă ale ţărănimii răze-şeşti de pretutindeni şi de oriunde se caracterizează prin stoicism; ansamblul acestei morale conţine vitejia ca axă, doctrina naturalităţii, nevoia de jertfă pentru colectivitate, cultul muncii, seninătatea în faţa destinului, a bolii, a bătrîneţii şi a morţii.

Doctrina etică a lui Brâncuşi a fost stoicismul. A definit arta, în mod ciudat pentru esteţi, ca *„justiţie absolută".* Nu a fost un estet pur, după moda de atunci, care a revenit ca o pecingine pe Sena şi pe Dîmboviţa.

Textele ultime şi abundente prezentate în *The Saint of Montparnasse* de către Peter Neagoe con- 76 firmă ipotezele din schiţa noastră anterioară pentru un portret ideografic *(Portrete si Controverse,* Voi. I, 1945).

Această schiţă ideografică a fost scoasă din conversaţii cu Brâncuşi şi din realităţi comune, olteneşti, din istoria haiducilor şi a pandurilor, apoi din observaţii atente asupra operei şi stilului antropologic, sociologic şi psihologic al lui Brâncuşi. Sculptorul a reprezentat pe panduri şi pe haiduci la Paris. Nu a fost un sfînt evlavios. Dealtminteri Sfîntul din Montparnasse al lui Neagoe are alte implicaţii şi semnificaţii pe care vom încerca să le descifrăm.

Deşi prezentat sub formă de roman, cu o fabulaţie şi o acţiune epică bine închegate, textele cu amintiri ale lui Peter Neagoe prezintă credibilitate şi verosimilitate. Bătăliile lăuntrice şi cele exterioare ale sculptorului sînt relatate din prima sursă. în special, conversaţia lui Brâncuşi este redată cu fidelitate pînă la autenticitate de notar. Textele sale redactate în 1960 şi publicate abia în 1965 se află în concordanţă cu datele publicate ulterior de prieteni. Geneza *Măiastrei* prezentată, fulgurant, de noi, în cele 37 de teme de conversaţii cu Brâncuşi din 1945, este reluată de Peter Neagoe spre infirmarea ipotezelor lui Ion Schinteie din *Ramuri* (iunie 1966). Profesorul Ion Schinteie este un nepot al lui Brâncuşi şi om de-al locului. Noi transcriem pe Brâncuşi imediat, cu fidelitate, după convorbiri în cafenele şi crîşme franco-române; intram sub un duş rece pentru a alunga oboseala nopţii şi a zaiafetului discuţionist. Notam fragmente şi alocuţiuni caracteristice ale sculptorului cu o genială oralitate de profet, de sfînt, de erou, de Esop, de Păcală, de Nastratin Hogea sau de „leu salonard" (Salonlowe). L-am văzut în multe ipostaze şi-1 consideram

ca pe un profesor de estetică şi etică. Mai presus de orice îl zăream ca pe un *„profesor de energie",* un napoleonid valah. Nu cred că Peter Neagoe a utilizat metoda de 77 stenograf, de grefier şi de jurist la o şedinţă publică judecătorească sau de notar cu hrisoave, utilizate de noi, din deformare profesională.

Memoria lui Peter Neagoe putem certifica că este fenomenală şi similară cu a lui N. Iorga.

Peter Neagoe vorbea şi scria cu uşurinţă în cinci limbi: româna, engleza, germana, franceza şi ungara.

Din cîteva lungi întrevederi cu Neagoe, mi-am dat seama că posedă tezaurul limbii române mai bine decît mine, deşi părăsise ţara de peste 30 de ani. Am remarcat acest lucru la dejunuri în doi la Capsa şi apoi în tren împrenă cu Dr. Petru Groza, de la Gara de Nord pînă la Piatra Olt. Neagoe şi cu Groza au plecat mai departe în Ardeal iar eu spre Craiova. Romancierul american nu vorbea la Paris şi New York, unde avea două domicilii, decît rare ori româneşte. Soţia sa, Ana, care publică opera postumă, era de origine şi limbă engleză. Totuşi, Peter Neagoe nu uitase limba şi lumea sa de baştină.

Circumstanţele întrevederilor cu Neagoe şi Dr. Petru Groza au fost în mediul jurnalistic şi editorial românesc. Editorul său american îl sfătuise ca să facă o vizită pe cheltuiala sa, o vizită de minimum 100 de zile în România pentru a-şi împrospăta inspiraţia şi pentru a oferi o marfă bună în continuare, cu folclor şi autenticităţi româneşti. Peter Neagoe nu s-ar fi urnit de la New York şi Paris fiindcă

acolo avea sedii de creaţie, se considera cetăţean loial american cu o perspectivă planetară şi universală.

Această largă perspectivă, editorul actual şi Ana Neagoe o caracterizează greşit drept *cosmopolită* (a truly *cosmopolitan* outlook).

Nu l-ar fi urnit nici faptul că o veche carte a sa în limba engleză apărea în româneşte, în editura ziarelor *Adevărul* şi *Dimineaţa* (pe unde puţinătatea mea lucra ca unul din cei 130 de redactori permanenţi şi salariaţi). Cînd ne-amŢtrezit cu telegrama lui Neagoe la editură anunţînd că soseşte la Bucureşti, Constantin Graur, directorul general, socotea că Neagoe a uitat româneşte.

Constantin Graur, directorul şi amicul meu mai vîrstnic, fusese cu Peter Neagoe corespondent de presă la Viena, înainte de 1914.

Const. Graur scria la vremea telegramei lui Neagoe monografia politică foarte interesantă intitulată *„Cu privire la Franz Ferdinand", iar* eu terminasem cartea *„Filozofia lui Bărnuţiu"* şi ne consultam reciproc asupra izvoarelor şi faptelor din imperiul habsburgic, sfărîmat prin tratatele de pace de la Trianon şi Saint Germain-en-Laye. Am fost rugat de Const. Graur să dedicăm din timpul nostru scurt legilor ospitalităţii pentru romancierul american Peter Neagoe. Atîta aşteptam. De la Brâncuşi aflasem că Neagoe fusese prietenul său intim de tinereţe în Bucureşti şi hoinar prin Europa centrală, pe la Munchen unde s-au despărţit, unul pentru fabuloasa Californie de peste ocean, şi altul pentru Paris, centrul lumilor artistice.

tatea nu reprezintă adevărul (L'exactitude n'est pas la vérité). A declanşat fauvismul.

MODIGLIANI, UCENICUL VRĂJITOR AL LUI BRÂNCUŞI

Pictorul expresionist elveţian Paul Klee, ajuns profesor la Weimar după al doilea război mondial, spre bătrîneţe a scris tratate de teorie plastică.

Klee a definit poate cel mai simplu şi cel mai just criteriul modernităţii în pictură şi sculptură: intenţia de a *exprima* vizibilul, de a-1 *transforma* iar nu de a-1 *reflecta* cu fidelitate.

Expresionismul şi cubismul au fost revolte împotriva naturalismului zolist şi a realismului adoptat de impresionişti. Din această revoltă istorică a ieşit cubismul, expresionismul, suprarealismul, arta' nonfiguративă şi toate ismele din ultima vreme.

Criteriul exprimării vizibile iar nu al reflectării a fost adoptat şi de Sir Herbert Read *(A concise History of Modern Painting,* New York, ed. 3-a,

Arta nu mai este o reflectare a vizibilului, o oglindire sau o fotografiere exactă a realităţii şi nici „felii de viaţă" (tranches de vie), ci o intenţie de interpretare a acestor

realităţi pe care o face vizibilă in mod expresiv pe pînză sau marmură.

Modernismul a fost, deci, un contra-curent artistic derivat din ostilitate faţă de realismul oficial de orice categorie. Naturalismul reprezenta o formă degradată a realismului şi devenise un simplu reportaj sau mai rău: o selectare a trivialului şi a banalităţii cotidiene. Matisse spusese că exacti-

Marele pictor italian modernist Amedeo Modi-gliani a fost unul din ucenicii lui Brâncuşi.

S-au cunoscut şi s-au împrietenit în boema pariziană a pictorilor şi a sculptorilor asupra cărora plana umbra prea deasă a lui Auguste Rodin şi a impresioniştilor.

Brâncuşi se lepădase de Rodin, îşi căutase un drum propriu, şi-1 găsise.

Impresia fugară pusă pe pînză în culori dezordonate cu un desen precar se începuse a se săpa in piatră şi marmură, ceea ce era absolut incongruent faţă de solemnitatea materialelor. Se pierduse noţiunea volumului şi a densităţii unei realităţi destul de complicate în esenţa ei. Lumini şi umbre fugace se confecţionau rapid de către artişti frivoli, care pierduseră gustul imitaţiei şi al marilor probleme. Pictura şi sculptura ajunsese un joc al suprafeţelor, iar artistul un fluture şi un biet animal epidermatic. Nevoia de absolut, de filozofare asupra destinului uman şi asupra sen-sului vieţii se eliminaseră cu dispreţ, socotindu-se că nu au legături cu arta pură. Plastica ajunsese o tehnică plină de trucuri iar artistul un om al epidermei şi un îndemînatec.

Pe lîngă Rodin şi pe acelaşi făgaş intrase şi tinărul Pablo Picasso, sosit de la Madrid, ca fiu al unui profesor de caligrafie şi desen, un tată pictor eşuat.

Pablo Picasso şi Brâncuşi au fost prieteni !a început. Numitorul comun le-a fost Guillaunie Apollinaire.

Pe urmă, Picasso şi Brâncuşi s-au certai o viaţă întreagă, cam din 1912 pînă in 1957.

N-au fost rivalităţi între cei doi mari artişti pentru plasament de marfă, fiindcă lucrau cu materiale deosebite. Aceste disensiuni marcau pietre miliare între două concepţii deosebite despre lume, artă şi viaţă.

între Picasso şi Brâncuşi se intercalează pe acelaşi nivel şi înălţime figura stranie a pictorului Modigliani.

Amedeo Modigliani sosise din Italia, din ţara muzeelor pe care ar fi vrut să le distrugă Signor Filippo Tomasso Marinetti, care trăia în aceeaşi epocă. Modigliani a cunoscut pe Marinetti şi a refuzat să semneze manifestele futuriste.

Modigliani nu era un clasicizant şi nu putea fi un academizant. Dar nu putea distruge muzee nici măcar teoretic. Modigliani este un fiu al sec. XX, plin de suferinţe autentice şi de contradicţii interioare. Simţea în fiinţa sa de *mimosa sensitiva* un fior nou. Acest fior nou descoperit de Victor Hugo deja în poemele *Florile Răului* ale lui Charles Baudelaire se numea fiorul modern.

Acest fior modern este, în fond, un fior foarte vechi: fiorul tragediei şi al patetismului, căpătat din contemplaţie şi meditaţie asupra grandorii omului, aflat în mijlocul unei

naturi pline de enigme, puţin cercetată sau pusă în ecuaţie. Misterul naturii opulente şi inclemente din Terra şi din cosmos i-a turmentat pe filozofii antici şi pe poeţi, pe Blaise Pascal şi pe Henri Bergson.

La începutul veacului XX Henri Bergson capătă întietate asupra lui Immanuel Kant de la Königsberg în filozofia europeană.

Impresioniştii rodinieni şi oamenii fără adîncime sufletească puteau trăi din epidermă, în suprafeţe exterioare şi în căutări de virtuozitate tehnică. Nu pătrundeau în adîncime, în problematica istoriei, a omului gînditor şi a societăţii complicată cu luptă de clasă, cu războaie şi cu tragice disensiuni.

Statuia *Gînditorul* a lui Auguste Rodin este redată pur muscular, prin încordări de tendoane şi jocuri carnale, într-o deriziune parcă, o caricatură a unei întregi şcoli care deriva subteran din Michelangelo.

însă teribila problemă a florentinului genial nu se mai afla la Rodin.

Tensiunea dintre antichitatea plenitudinară şi păgînă, creeată artificial în plină Renaştere italiană prin fanatismul medieval resuscitat de către 82

Savonarolla, s-a oglindit sincer şi dramatic la Michelangelo. Această tensiune nu se oglindea la precupeţii parizieni de busturi şi tablouri.

Marele Rodin se mulţumea să troneze în pontif al unui impresionism devenit la rîndul său oficial şi academizant, multiplicînd vînzările în serie industrială a unor vechi

lucrări. Acum cioplea rapid un soi de instantanee în marmură. Lucra în prealabil în argilă moale, în ceară şi apoi congela în duritatea pietrei. Siliciu -}- argilă + + clipă = Rodin.

Ca să utilizăm termenul lui H. Taine, acesta este *momentul istoric* cînd are loc întîlnirea dintre Constantin Brâncuşi şi Amedeo Modigliani. Mediul le este comun: Parisul.

Ambii sînt emigranţi în Paris, ceea ce îi apropie.

Nu-i desparte deloc faptul că sînt de naţionalităţi şi seminţii diferite. Popoarele şi seminţiile au întotdeauna un numitor comun.

Brâncuşi sosise din Carpaţi cu milenare înţelepciuni care nu puteau fi efemeride impresioniste pariziene.

Amedeo Modigliani venea din Italia, de la Li-vorno, ca fiu al unei familii de negustori şi filozofi sosiţi în acest oraş prin emigraţie din Ierusalim. Strămoşii lui Modigliani contribuiseră la unificarea şi definirea civilizaţiei mediteraneene în proporţii egale cu Roma şi Atena.

Repetăm pentru a înţelege amiciţia dintre Modigliani şi Brâncuşi, că fără Roma, Atena şi Ierusalim, civilizaţia Europei nu ar putea fi înţeleasă în desfăşurarea ei istorică din ultimele două milenii.

Cine nu posedă fibra Romei, săgeata Atenei şi muzica de psalmi a Ierusaliului, nu va pricepe nici Evul Mediu, nici Renaşterea michelangiolescă şi a papilor şi nici multe aspecte ale frămîntatului secol al XX-lea.

întîlnirea dintre Brâncuşi şi Modigliani este pitoresc descrisă de Peter Neagoe în *Sfintul din Montparnasse.* Se bazează pe amintiri şi trăiri 83 comune din boema pariziană.

în această boemă în jurul lui Modigliani şi Brâncuşi s-a mai aflat şi un alt român mai tînăr decît romancierul Neagoe şi decît Brâncuşi. A fost prieten cu Modigliani şi apoi prin Modigliani a cunoscut pe Brâncuşi. Acest prieten român al lui Modigliani se numea V.G. Paleolog. Era un licean eliminat din şcoală de la Craiova şi un student întîrziat.

V.G. Paleolog, ca şi Modigliani şi Brâncuşi, era un căutător de adevăruri, de sensuri, de artă şi de filozofare.

V.G. Paleolog sosise din Craiova la Paris pe căile ocolite ale frămîntărilor agrare din Dolj, un district pe Jii.

Răscoala ţăranilor din 1907 a avut efecte în licee şi în universităţi.

Liceanul V.G. Paleolog fusese eliminat pentru fraternizare orală cu ţărănimea rebelă.

Amedeo Modigliani sosit din Italia se simţea rău la Paris.

Se simţea rău şi la Livorno.

Naţionalismul lui Carducci şi Gabrielle d'Anun-zio, futurismele lui Marinetti, fascismul lui Musso-lini nu constituiau un mediu prielnic pentru experimentele sale.

Amedeo Modigliani este o figură de mucenic al artei moderne şi al ideilor.

Ametleo a intrat ucenic la Brâncuşi dar n-a putut fi convertit la un echilibru sufletesc, la seninătatea şi la

sănătatea stilului milenar de viaţă al plugarilor, al ciobanilor şi al înţelepţilor stoici ai Gorjului.

Modigliani era un citadin prin excelenţă, turmentat de idealuri şi de aspiraţiuni nelămurite Tînărul artist, de la Livorno, era fără noţiuni precise despre „bine" şi „rău". Aceste noţiuni le posedă în tolba sa orice flăcău de cioban, de plugar şi de proletar.

Amedeo Modigliani a sucombat biografic, în droguri, în haşiş, în narcotice alcoolice puternice şi permanentizate.

Amedeo Modigliani a sucombat în paradisurile artificiale ale lui Baudelaire care a fost un semizeu şi un semidiavol al epocii anterioare.

Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé sînt nuclee ideative pentru Parisul artistic din epoca lui Modigliani şi Brâncuşi.

Peter Neagoe ne descrie infernul acestei amiciţii.

Amiciţia Brâncuşi-Modigliani a fost pavată cu cele mai bune intenţii reciproce. Amiciţia şi intenţiile bune au rămas în tot timpul vieţii lor.

Această amiciţie dintre un meşter făurar gor-jan şi un ucenic îndemoniat livornez, sucombat în paradise artificiale, mi se pare extrem de simptomatică.

întîlnirea lor este o întîlnire dintre un Faust balcanic şi un Mefistofeles sinucigaş.

Cum s-a întîmplat întîlnirea ? Şi unde ?

Brâncuşi se afla de doi ani în claustrare relativă şi creatoare în atelier. îşi găsise drumul, echilibrul şi tihna după fuga de atelierul şi de sub influenţa lui Rodin. Făurise *Sărutul,* pentru cimitirul din Montparnasse. Poţi putea

contempla alt *Sărut* decît acel al impresionistului Rodin. Se dăl-tuise o efigie de viaţă şi moarte, o iubire şi o despărţire, surprinse în eternitate funerară, în elegie, în meditaţie şi lacrimi, în resemnare în faţa destinului. Brâncuşi nu lepădase viaţa şi nici realitatea. O transfigurare în gîndirea sa, în emoţie, păstrînd vitalitatea în feerie şi în elegie, în puritate supremă şi absolută, după vechi canoane de istoria artei, pierdute de către licuricii şi codobaturele contemporane. Arta se făurea exact ca la antici şi ca în Carpati. Acolo, în munţi, bărbaţii ciopleau cu barda şi cu unelte foarte fine, iar femeile cu acul şi cu furca.

Bătrînul pictor Henri Douanier Rousseau, con-templînd primele lucrări ale lui Brâncuşi, spusese cu candoarea şi penetraţia psihologică fără de greş şi fără de prihană, ca şi sufletul şi arta sa:

— „Bun. Aţi transformat anticul în modernitate." (Vezi Peter Neagoe, pag. 148). Henri Rousseau Vameşul a fost primul artist parizian care a sesi-85 zat taina artei plină de sensibilitate şi secrete a lui Brâncuşi. Sufletul luí Douanier Rousseau era plin de taină şi de simplicitate. El coboară direct din Botticelli.

într-o bună zi Modigliani a pătruns pentru a doua oară cu intenţia fermă de a afla ce se petrece în atelierul sculptorului român aflat în acest surghiun voluntar, independent şi orgolios. Trăia în meditaţie şi dificultăţi materiale, cu toate ispitele unor virtuozităţi academizante şi ale unui impresionism probat. Dexteritatea tehnică a lui Brâncuşi devenise legendară încă de la Craiova, apoi la

Bucureşti şi la Paris. Ne aflăm în anul cînd Brâncuşi împlineşte 33 de ani. Modigliani avea 23 de ani

Amedeo se afla de cîţiva ani la Paris, înconjurat de femei, amator de droguri, dar şi de muncă. Avea atelier fiindcă de la Livorno i se trimiteau subsidii suficiente. Nu avea obstacole din partea familiei care il asista cu credinţă în vocaţia sa de pictor.

ÎNTÎLNIREA

Modigliani: **Sper că nu vă deranjez în acest moment. Locuiesc prin apropiere şi aş putea veni cu altă ocazie.**

Brâncuşi **(îl pofteşte cu politeţe ca să-i privească lucrările din atelier pe îndelete).**

Modigliani: **Formidabil, o lovitură de pumn. Nu am văzut niciodată aşa ceva.**

Peter Neagoe **(face descripţia atelierului în carte): Nu se găseau acolo decît blocuri mari de piatră de construcţii, grinzi, trunchiuri de copaci, bolovani şi stînci. Formele naturii, atît de diferite de statuile formale ale Academiei, au lovit pe Modigliani ca o lovitură fizică. Nu găsea nicăieri argila pictorilor iar ceara era aruncată... Privea la sculptorul cu barba neagră ca şi cum l-ar fi văzut prima oară. Paşnic şi meditativ, Brâncuşi semăna cu un bloc de piatră. Dacă barba ar fi argintie — se gîndea Modigliani — ar putea fi asemuit cu un profet din Vechiul Testament.**

Modigliani: **Aici am găsit artă ca la începutul începuturilor. Mă simt privilegiat, mă simt onorat, sînt**

emoţionat că mă aflu printre voi. Este o zi mare pentru mine că v-am găsit.

Brâncuşi: **îmi aduc aminte de Pascal: nu m-ai fi căutat, dacă nu m-ai fi găsit demult.**

Modigliani: **Adevăraţi Eu iubesc figura omului, dar n-am găsit forma nouă. D-voastră aţi făcut un început cu noua geometrie. Rodin a ruinat sculptura. Eu am făcut sculptură în ceară şi argilă, dar niciodată în piatră. Am mai găsit un sculptor italian care sfarmă suprafeţele şi le dizolvă în lumină. Dar D-voastră mergeţi la o altă extremă.**

Brâncuşi: **Am terminat cu manipularea noroiului şi a lutului. Nu găsesc nici o vigoare şi nici o grandoare în argilă. Am căutat piatră vie, monolitică. Este imposibil ca să exprimi ceva real prin imitarea suprafeţei exterioare. Ceea ce este real este numai esenţa. Dacă te apropii de esenţa reală a lucrurilor, ajungi la simplicitate (pp. 126—127).**

Din acel ceas tînărul Amedeo Modigliani de 23 de ani, pictor cu diplome şi cu oarecare experienţă în muzeele italiene şi ale Parisului, a simţit nevoia a lucra în sculptură. A propus ca să intre ca ucenic plătitor în atelierul lui Brâncuşi. în antichitate ucenicii plăteau pe maeştri ca să-i înveţe meşteşugul.

CONVERSAŢII

Brâncuşi: **Dilemele se rezolvă prin unificarea contrariilor.**

Modigliani: **Căutam unitatea. Posed reproduceri din maeştri italieni pe pereţii atelierului meu. Trebuie găsită veriga cu marea artă a trecutului, de la Bizantini pînă la şcoala din Sienna, de la sculptura gotică la stilul domniei voastre. Zilele acestea a venit Marinetti în studioul meu, invi-87 tîndu-mă ca să semnez manifestul futurismului.**

M-a invitat ca să distrug toată canavaua trecutului. Cum să distrug? Ca şi cum mi-aş ucide mama. L-am refuzat. M-am trezit spunîndu-mi că *eu* voi găsi veriga care ne lipseşte dacă voi deveni sculptor. Voi găsi forma care supravieţuieşte tuturor epocilor. Voi redeveni omul peş-terilor. Voi dăltui într-un bloc de piatră. Mă voi reîntoarce la copilăria omului. Mă voi transforma şi voi redeveni din nou un începător, iarăşi un student. Sculptorii de azi cu argila lor fac un fel de prăjituri fanteziste pentru nunţi. Aici la dumneavoastră am găsit ceva dţferit. Ştiţi să faceţi o artă emoţionantă şi o artă vie. Daţi-mi o daltă şi un ciocan ca să dau prima lovitură. Simt un îndemn teribil ca să mă fac sculptor.

Brâncuşi: **Vă pot da o daltă şi un ciocan, însă aţi putea distruge această bucată de piatră cal-caroasă. Eu nu dau niciodată prima lovitură pînă cînd piatra nu mi-a spus ce trebuie să fac. Aştept pînă cînd imaginea interioară s-a format în mintea mea. Cîte o dată durează săptămîni întregi pînă cînd piatra vorbeşte. Trebuie să privesc atent în interiorul pietrei. Nu mă uit la aparenţă. Mă depărtez cît mai mult posibil de aparenţe. Nu-mi îngădui ca să copiez. Orice imitaţie a suprafeţei naturale este fără de viaţă. Nu**

am idei gata făcute... îndepărtez toate formele accidentale. Transform accidentalul în aşa măsură încît să devină identic cu o lege universală. Nu ştiu dacă sînt limpede în expunere. De fapt şi eu mă aflu pe făgaşul căutărilor. Ne găsim cu toţii la sfîrşitul unei epoci. Trebuie să ne reîntoarcem la începutul lucrurilor şi să regăsim ceea ce s-a pierdut.

Modigliani: **Vorbiţi un limbaj pe care eu îl înţeleg. Adevărata funcţiune a artistului — această bijbîire în pîntecul întunecat al subconştientului — ar fi de a atinge necunoscutul. Această teorie mă ispiteşte chiar mai mult decît a mă duce la pat cu o fată drăguţă. Să încercăm a face un aranjament practic. Eu primesc un cec lunar din Italia şi mai am şi un prieten bun, pe Dr. Paul Alexandru, 88 care cumpără din cînd în cînd din lucrările mele. Daţi-mi voie să împart renta mea şi să pot lucra în acest atelier. Dacă doriţi am să vă spun *maestre.***

EXEGEZĂ

Faptele şi conversaţiile se petrec în anul 1909. Doctorul Paul Alexandru era un român expatriat la Paris.

Cu toată diferenţa de zece ani ca vîrstă între maestru şi ucenic, influenţa a fost reciprocă şi rodnică.

Peter Neagoe notează:

„Brâncuşi utiliza dalta cu grijă infinită şi cu precizie. Dimpotrivă, Modigliani lucra cu o iuţeală de iepure, care uimea pe dascăl. Modigliani prefera piatră moale de calcar, care este mai uşor de dăltuit decît marmura. S-a concentrat

asupra unor capete de expresie primitivă. A găsit acel stil al său aproape peste noapte, prelungind nasul ca să contrabalanseze linia curbă a feţei. A legat părul într-o panglică în stilul statuilor antice greceşti. Trata grumazul şi gîtlejul ca pe o figură geometrică, şi anume, ca pe un cilindru. Modigliani le numea capetele din Arhaia. Nu aparţineau nici unui continent şi nici unei culturi primitive precizate, ci se plasau în acel timp cînd oamenii erau senini şi nobili, înainte de a începe epoca de corupţie a civilizaţiei. Cînd Modigliani s-a apucat să facă şi portrete feminine a curbat gimmazul lung şi a îndulcit trăsăturile feţei. A împrumutat grumazul de la Sienezi si fata de la Nadelman." (pp. 128-129.)

Prietenia şi colaborarea dintre Brâncuşi şi Modigliani se transformă curînd în iadul prieteniei.

Nu era vorba de un conflict între cei doi care se înţelegeau minunat.

Dar Modigliani îşi utiliza timpul preţios în viaţa de boemă. Nu venea la atelier decît puţine ceasuri. 89 Nu mai era vorba de boema lui Henri Murger, idilică şi cu midinete, şansonetist-cantabilă şi sentimentală.

Pedagogul s-a trezit în Brâncuşi.

A avut loc o explicaţie.

Modigliani lua haşiş dizolvat în absint, seară după seară, în compania tîrfelor.

Brâncuşi: **Cum poţi suporta zgomotul cafenelelor şi al localurilor noapte după noapte?**

Modigliani: **Cafeneaua este singura comunitate a sufletelor libere. Carnea sexului este irezistibilă. Femeile tînjesc după acuplare.**

Brâncuşi: **Fireşte că bărbatul are nevoie de femei, dar această goană noapte după noapte este o nebunie.**

Modigliani: **Iau ce găsesc sub nasul meu şi spun c-am avut pe Venus.**

Brâncuşi: **Te-ai uitat sub tunica zeiţei ?**

Modigliani: **Aceasta-i diferenţa dintre noi doi: priviţi sub tunică şi eu mă uit la faţă.**

Brâncuşi: **Te înşeli singur. Privesc şi eu faţa. Admir frumuseţea feminină. Ştiu să fac şi dragoste.**

Modigliani: **Poate că aveţi dreptate, cînd este vorba de chestiunea, de vorba ultimă şi ultimativă, dar pe mine mă interesează treptele care duc acolo.**

Brâncuşi: **Care sînt aceste trepte ? Staţi într-un cabaret, plin de fum de tutun şi de agitaţie. Fetele din local ştiu ce vor şi chiar mai demult. Ştiu bine la ceea ce se pot aştepta. Apoi iei una şi pleci cu ea. între timp te-ai îmbătat în local împreună cu tîrfa.**

Modigliani: **Faptul are culoare.**

Brâncuşi: **Da, da, artificii palide, tîrfe, încăierări, înjunghieri — totul este bolnăvicios, imoral şi destructiv.**

Modigliani: **Vorbiţi ca un filistin. Artistul creator este o fiinţă privilegiată, care se află aşezată dincolo de moralitatea acestei lumi. Nu luaţi act de artistul care zace cu adevărat în Domnia Voastră. Sîntem împreună de cîteva luni. în acest timp eu am dăltuit o duzină de statui. Spuneţi,**

singur, că nu ar fi prea rele. în acest răstimp Dvs. 90 nu aţi putut'termina decît două bucăţi. Ştiţi de ce ? Lucraţi la o presiune şi cu o intensitate prea scăzută, în tot acest timp, eu am trăit zece vieţi: fantezie, halucinaţie, iluminare şi extaz. De cîte ori aţi experimentat iluminarea în timpul acestor luni? O dată, de două sau de trei ori. Eu am iluminarea în fiecare noapte. îmi umplu sufletul cu vîntul sălbatic al libertăţii. Am nevoie de amuzament. Dacă nu-1 am, mă plictisesc. Credeţi-mă, fără deranjamentul simţurilor veţi deveni un artist cu mult mai sărac de conţinut. Veţi termina ca un spirit îngust, elegant şi ordonat dar steril, care are răspunsul pentru orişice. Veţi reduce totul din viaţă, chiar farmecul neaşteptatului, sub jugul categoriilor raţiunii şi al normelor. Aveţi nevoie de delirul extatic al unei doze -de haşiş. Am să aduc la noapte două fete. Vreau să vă zgîlţîi din aşezarea Eului. Apoi, îmi veţi spune, cum să mă comport în viaţă.

EXEGEZĂ

Ispita lui Mefisto se arătase lui Modigliani sub forma haşişului.

Ucenicul vrăjitor a tentat pe Brâncuşi. Amedeo i-a citat şi pe Baudelaire, un alt adept al paradi-surilor, artificiale:

„Ce ne pasă dacă este rai sau iad ? Să ne cufundăm în abisuri. Vom găsi noutatea în adîncurile necunoscutului".

Constantin Brâncuşi a acceptat ispita provizorie din orgoliul de a nu părea un laş faţade ucenic. Dorea să-şi dovedească sieşi neînfricarea şi puterea înfrînării, după consumarea voluptăţii ispitei oferite.

Pariul şi jocul dintre Modigliani şi Brâncuşi este pariul şi jocul străvechi dintre Mefistofeles şi Faust.

Peter Neagoe rezumă Cu acest prilej credinţele filozofice intime, religioase, ale sculptorului în 91 modul următor:

„Credinţa lui Brâncuşi nu mai aparţinea demult religiei creştine, care cere compensarea păcatului pentru a obţine mîntuirea. Lecturile sale din filozofia orientală transformaseră pe zeul întrupat în persoana lui Isus într-o conştiinţă universală, însă, tradiţiile creştine îl influenţaseră pe calea subconştientului spre a fi predispus la acceptarea nemuririi şi supravieţuirii individualităţii. Credea că moştenirea fiecărui suflet era de a se cunoaşte pe sine, de a rămine în esenţă proprie, de a fi egal cu forţa creatoare denumită Dumnezeu. Credea că viaţa este în esenţa ei o forţă a duhului, care se repetă continuu, că este un efort permanent de a ieşi din egoismul animalic prin capacitatea şi graţia unei iubiri impersonale pentru toate lucrurile create. Prin utilizarea raţiunii se pot descoperi în ştiinţă legile vieţii şi ale morţii. Prin utilizarea voinţei căuta să-şi limiteze Eul într-o armonie inteligentă cu legile descoperite", (p. 131)

COMENTARII

Ce era în fond creştinismul pentru Brâncuşi ? Şi ce era mai ales budismul de care s-a făcut atîta caz?

Sculptorul obişnuia să citeze destul de des aforisme din Laotse, din Budha şi din Milarepa. Haşişul 1-a încercat cu Modigliani după pilda tibetanilor şi a mandarinilor budişti chinezi. Drogul *cannabis indica* se utilizează în Hatha-Ioga, ca tămîia la creştini, inclusiv posturile ascetice. Brâncuşi a repudiat întotdeauna *cannabis indica,* inclusiv budismul efleurat ca o tehnică, aşa cum a făcut şi cu drogul. O singură experienţă.

Peter Neagoe confirmă poziţia independentă şi proprie în aceste dileme filozofice ale lui Brâncuşi, aşa cum le-am consemnat şi noi. Concordanţa mi se pare exactă şi decisivă:

„Through his soul he would substitute the thoughts of Christ and Budha for his own ego" (p. 13). („De la un capăt la celălalt al sufletului ar fi vrut să substituiască gîndurile lui Christos şi Budha pentru propriul său Eu").

Brâncuşi cunoştea pe Budha şi pe Isus din texte foarte răspîndite. Dar nu-i putea trăi lăuntric. Nu era un adept. încerca o cale nouă. Care a fost calea sa ? Calea sa, eu o numesc doctrina strămoşilor rurali, o religiozitate cu langaj folcloric, grefată pe un păgînism antic şi pe o morală vie.

Ca toţi intelectualii europeni din a doua jumătate a secolului XIX şi pînă la sfîrşitul războiului mondial nr. 1, Brâncuşi a suferit şi el de criza *renaniană,* de acea dulce melancolie şi dramă a cunoaşterii pe care o găsim la Ernest Renan. Scriitorul francez, deşi teolog, s-a despărţit de

valorile religioase ale bisericii sale şi a ancorat în ştiinţă filologică. Prin aceeaşi criză a trecut abrupt, prăpăstios şi teutonic, filozoful Friedrich Nietzsche, acel fecior de pastor luteran de la Pforta, o citadelă mică a protestantismului, un tîrg şcolar, satelit al marilor cetăţi de la Witten-berg şi Tubingen.

Nietzsche a devenit un ateu muribund şi militant.

Nietzsche a preluat darwinismul în litera lui şi în spirit. Charles Darwin în materie religioasă era un sceptic, un tolerant şi un renanian ascuns. Filozoful german a preconizat o reîntoarcere la păgînismul elino-roman. S-a despărţit ideologic de Isus. A aruncat ultimele resturi. Zarathustra este un soi de Anticrist. Nu a eşafodat o religie cu un zeu sau cu o constelaţie de zei. Zeitatea lui Nietzsche a fost filologia precum şi filozofia materialistă antică şi stoică. A cîntat viaţa pleni-tudinară biologică şi genuină. A fost un Darwin sumbru. Cele două teme ale lui Darwin, despre „Struggle for life" şi „Selection of species", sînt dezvoltate pe plan filozofic. Nietzsche nu este un huligan rasist, cum a fost prezentat, de către necunoscători. Nietzsche este un darwinian în filozofie.

La Nietzsche s-a adăpat şi James Joyce, prietenul de 14 ani al lui Brâncuşi, din 1926 pînă în 1940.

James Joyce fusese şi el educaţia şcolile catolice irlandeze, cele mai rigoriste din lumea catolică; a trecut în adolescenţă şi tinereţe prin aceeaşi criză renaniană şi a ancorat în paginile lui Nietzsche, s-a adăpat la fintîna sa, atît

ca idee, cît şi ca manieră stilistică. S-a adăpat la filozofia vieţii (Lchens-philosophie).

C. Brâncuşi este un sculptor filozof.

N-a creat un sistem, deşi acest sistem se poate reface şi construi ca un templu din opera sa măreaţă, din epistole şi din conversaţii. Socrate n-a scris nici un rînd. Opera sa a fost reconstituită din conversaţiile cu Platon.

C. Brâncuşi a avut o viziune asupra lumii şi asupra vieţii ca orice filozof sau discipol în filozofie.

Viziunea sa globală asupra lumii a fost moştenită de la Hobiţa-Gorj cu întreg bagajul de înţelepciuni şi de experienţe, concretizat în proverbe şi zicale mnemo-tehnice, sporit prin lecturi amănunţite din Eminescu, din Titu Maiorescu, şi — mai ales — din materialul imens folcloric-ştiinţific, adunat cu osîrdie de către cercetători ca: Artur Gorovei, Pamfil, Gh. Dem Theodorescu şi — the last but not the least — de Iuliu Zâne în cele zece volume de *proverbe* ale *românilor* puse în paralelă cu proverbele multor popoare.

***Proverbele românilor* ale lui Iuliu Zâne a fost o lucrare monumentală tipărită de Academia Română, cu mari repercusiuni asupra unor intelectuali din generaţiile lui Brâncuşi şi după Brâncuşi. Acest material s-a aflat în posesiunea lui Brâncuşi, în lacrele gorjene la Paris, din tinereţe pînă la adînci bătrîneţe. Aici se află, după opinia mea, izvorul principal subteran al filozofiei, oralităţii şi comportamentului său etic în viaţa pariziană, care 1-a**

diferenţiat faţă de amicii săi de boemă prin care a rămas pilduitor şi chiar legendar.

Peter Neagoe notează exact din amintiri personale frămîntările de tinereţe ale lui Brâncuşi. Ne confirmă şi amintirile noastre din a doua fază 94 a meşterului, poveştile ca şi dădăceala sculptorului.

C. Brâncuşi avea fibra marelui pedagog din vocaţie nestăvilită.

Elevii şi ciracii săi nu formau un material de experienţă, şi nu eru piviţi de meşter ca nişte cobai, aşa cum se întîmplă la unii pedagogi pesta-lozzieni, herbartieni şi la pedagogul Marius Chicoş Rostogan al lui Caragiale.

Brâncuşi dădăcea pe toată lumea prin dialogurile sale, de la egal la egal, şi in special tineretul prin viul său grai, prin pildă personală şi prin parabole uşor de reţinut, care dădeau de gîndit tuturor. Influenţa a fost subtilă şi îndelungată, în România a avut cohorte de ciraci nu numai în meşteşugul statuar. Arhitectul profesor Octav Doicescu a confirmat aceste influenţe rodnice exercitate pe cale subterană, insidioasă, alegorică, şi esopică, poate, cel mai bine alături de o echipă de jurnalişti de toate seminţiile care au cules fragmente.

Aceste fragmente sînt biete zdrenţe dintr-un veşmînt de purpură, mătase şi fir de aur.

Peter Neagoe ne arată *concret* intre alte influenţe ale lui Brâncuşi aceea exercitată asupra lui Amedeo Modigliani. Ne dă un text preţios asupra viziunii brâncuşiene despre religie.

Neagoe spune:

„Problema pe care şi-a pus-o Brâncuşi a fost de a găsi o artă a expresiei pentru această viziune a vieţii. El simţea că punctul de vedere *creştin* a pierdut, în mod indubitabil, impulsul şi puterea de a inspira ceva de semnificaţie artistică. Totuşi omul are o concepţie asupra cosmosului, un ţel. El trebuie să înveţe a se simţi acasă în acest univers. Brâncuşi nădăjduia să obţină o liniştire vie a sufletului. Să-şi facă o atitudine şi o obişnuinţă, urmînd regulile sfinţilor de la răsărit. Şi-a spus că renunţarea de sine şi agonia tipizează normele vieţii omeneşti." (pag. 131)

Acest text ni se pare extrem de important.

Cuvîntul *agonia* receptat de Peter Neagoe este 95 încărcat de sensuri antice chiar în limba engleză, nu numai în limba română. Cuvîntul *agonia* vine de la grecescul *agon* şi însemnează bătălie pe palestre şi pe stadionul Atenei unde se încoronau cu laur şi mirt poeţii, dramaturgii, sculptorii, pictorii şi atleţii. Agonia însemnează bătălie dreaptă cu *fair play* pe stadionul vieţii.

Antichitatea s-a pierdut în formele ei exterioare, dar nu în substanţa ei biologică şi în valori spirituale şi morale.

Antichitatea păgînă s-a refugiat în cătun (pagii s). Cuvîntul păgînătate vine de la *pagus.* Cătunele refuzau creştinizarea, care a fost, la început, apanajul meseriaşilor din oraşe şi al plebei famelice din imperiul roman. Antichitatea s-a refugiat în cătunele străvechi ale Balcanilor şi Carpaţilor. Antichitatea elino-romană a fămas astfel

încremenită pînă dăunăzi în valori cristalizate în proverbe, în rituri şi ritualuri simbolice.

De la împăraţii bizantini Constantin-cel-Mare şi Iulian Apostatul au apărut şi alte forme ale înţelepciunii ateniene balcanice-carpatine. Amalgamarea antică în antropologie filozofică bal-canic-carpatină este o realitate nouă şi genuină în Europa, atît în Evul Mediu cît şi în Evul Modern.

Aceste forme noi de filozofie şi filozofare, de justiţie şi etică s-au numit pentru Brâncuşi Muntele Athos şi mînăstirea Tismana de lîngă Hobiţa. La aceasta s-a adăugat folclorul balcanic şi oltean, pandurii, haiducii, armatolii şi comitagii.

Ca şi Tudor Vladiinirescu, tot un moşnean, Constantin Brâncuşi a suferit fascinaţia indicibilă exercitată asupra populaţiei locale de către înţelepţii şi filozofii călugări de la Tismana. Stareţii acestei mînăstiri s-au dovedit oamenii de acţiune nu numai de contemplaţie şi de meditaţie. Pe vremea anului 1821, Tudor Vladiinirescu se sfătuia, se spovedea, punea ţara la cale, depozita arme şi primea pungi de aur oferite de stareţul Tismanei sau le depozita pe cele primite în contul revoluţiei. Statul major al zaverei lui Tudor se 96 afla în 1820 în această veche mînăstire, cea mai veche din România, înfiinţată de călugărul Nico-dim din Serbia. Tismana a fost un centru cultural important în mai multe epoci.

Aceşti stareţi aveau ceaslovuri şi biblioteci întregi. Prima tipografie în apropiere a fost aceea de la Govora.

Cînd se naşte Brâncuşi la 1876, Tismana avea o mare tradiţie de sfinţi, de eroi, şi de gospodari.

La aceşti *sfinţi răsâriteni* se face aluzie în textul receptat de către Peter Neagoe, adică la sfinţii de la Athos şi de la Tismana. Nu numai la Mila-repa şi Lao-tse.

Brâncuşi a cîntat de la vîrsta de 26 de ani pînă la 81 de ani în strana bisericii greco-orientale române din Paris (Place-Bauvais) ca un simplu ţîrcovnic. Brâncuşi avea un glas frumos şi recita ca pe apă versetele înţelepciunilor din mineie şi ceasloave,în isoane de Pa-Gu-Va-Di-Che-So-Ni-Pa.

Această factologie nu poate fi desconsiderată şi nici ascunsă sub obroc.

C. Brâncuşi cîntă în cartea cu detalii autentice, savuroase, a lui Neagoe, muzică gregoriană şi la un ospăţ duminical al suavului pictor Henri Douanier Rousseau.

Ospăţul începe cu La Marseillaise şi toată lumea se ridică în picioare.

Această muzică o cîntă şi la orgia organizată de mefistofelicul Amedeo Modigliani, ucenicul său vrăjitor, care i-a adus haşiş, două tîrfe şi clondire cu licheur dulce pentru o noapte experimentală valpurgică în atelierul său.

C. Brâncuşi nu s-a temut nici de haşiş şi nici de clondire pentru o noapte. De tîrfe nu se ferea deloc şi niciodată. Chestia cu haşişul era ceva mai gravă. Cu simţul său de măsură, de armonie, de norme din Carpaţi, cu muzică de Tismana, a trecut şi prin această ispită. Normele se calcă o dată, dar nu se face datină.

Am spus odată, glumeţ, marelui meu dascăl:

— Neică Costache Brâncuşi, aţi ajuns pontif 97 al artei moderniste la Paris şi pe glob.

— Fugi, bă nepoate, salba dracului. Lasă iordanele. Am descjhis o biată filială a Tismanei în Impasse Ronsin.

Am ciulit urechile. De ce Tismana? Mi-a explicat pe îndelete.

Am reprodus această factologie cu haşiş din *Sfînlul* lui Neagoe fiindcă faptele petrecute au concluzii teoretice arătîndu-i sursele literaturii dadaiste şi existenţialiste, baudelairiene şi rimbaul-diene, în primul rînd în stupefiante generalizate, apoi în boală, în degenerescentă biologică, în refugiu şi culcuş în boală, in apologia bolii şi încrucişarea braţelor la rău.

Memorialistica lui Peter Neagoe luminează iadul prieteniilor şi al iubirilor carnale cu femeile de toate seminţiile, prin care a trecut alert şi imun acest sfînt şi erou, acest pandur şi haiduc.

Iubirea poate fi rai, iad şi purgatoriu pe pămînt.

Amiciţia este un sentiment sarcrosant al sociabilităţii omului, al divizibilităţii travaliului şi al schimburilor de experienţă din muncă şi de gîn-duri.

C. Brâncuşi a cunoscut iadul prieteniei şi al iubirii printre străinii din Paris. Tunica melancoliei şi a decepţiei nu l-au învăluit, cum ar fi fost firesc, dacă ar fi fost un om de rînd, un fariseu, un filistin, un om josnic, un artist fără de marea forţă a vitalităţii genuine, combinată cu raţiunea pătrunzătoare şi cu voinţa de fier a stoicismului rural al strămoşilor săi, care i-au lăsat pînă la 26 de ani, cind s-a

expatriat, un tezaur de experienţe cu norme definitiv cristalizate de-a lungul veacurilor de furtuni istorice.

Şi Peter Neagoe conchide cu acest dialog: *Brâncuşi:* Nu mergi prea departe cu drogurile ? Te vei distruge. Vino cu mine în pustietate. Doar pentru o lună de zile, ca să avem numai nisip, cer şi sculptură în faţa ochilor. Vom renunţa la stimulente, vom înghiţi puţină hrană. Ne vom mortifica trupurile. Vom citi din cărţile sacre şi vom practica meditaţia. Ciclul răului va fi zdrobit înainte de a te zdrobi. 98

***Modigliani:* O lună de zile în deşert fără femei şi fără de vin ? Spune-mi, Constantine, tu iubeşti viaţa ?**

***Brâncuşi:* Sigur că o iubesc. Viaţa este ca banul. Trebuie să ştii cum să-1 risipeşti'sau mai exact cum să-1 utilizezi.**

Brâncuşi încerca, spune Neagoe, pentru ca să subjuge „apetiturile lui Modigliani, înţelepciunea sfinţilor, care încurajau pe discipoli ca să se abandoneze pentru un timp limitat pasiunilor omeneşti tocmai pentru a proba că pasiunile nu au nici o valoare şi că sînt mai mult iluzii".

Apoi, *Magister* a spus ucenicului:

„Modi, noi ne jucăm cu gama pasiunilor cum se joacă copiii de-a stafiile pentru a-şi izgoni frica de strigoi."

***Modigliani:* Constantin, tu eşti un om al răsăritului. Poate că România este mai aproape de Orient decît de Paris. Eu prefer pe profeţii mî-nioşi al Scripturii.**

Dispreţuiesc pe filozoful solitar cu inima de piatră. Urăsc pe toţi cei ce vor să distrugă voinţa de a trăi. Lumea este plină de aceşti bărbaţi puternici şi severi care-şi fac o plăcere din a reteza aripile. Noi artiştii sîntem săraci, neajutoraţi în faţa marii hoarde. Cînd privesc la lume, văd pe cel puternic devorînd pe cel slab. Iată motivul pentru care vreau să arăt în arta mea faţa adevărată a omului: pe cel cu -inima frîntă, pe arogant, pe nebun, pe cel învins. Nu pot s-o fac în sculptură. O pot reda în pictură. După cum vezi sînt mai aproape de Rodin decît de tine.

Brâncuşi: **Anumite lucruri nu pot fi persiflate. Asceza este indispensabilă. în proporţia în care trupul stă sub controlul voinţei, puterea şi voinţa sporesc. Drumul spre iluminarea lăuntrică presupune jertfe severe.**

Modigliani: **Viaţa trebuie luată de gît.**

Brâncuşi: **Mai de grabă viaţa te va strînge pe tine de gît. Nu vrei să înţelegi? Viaţa externă 99 este o iluzie. Noi citim în natura exterioară ceea**

ce există în propriile noastre minţi. Trebuie să controlăm şi să înţelegem procesul de gîndire al minţilor noastre. Crede-mă, nu-ţi voi slăbi avîntul creaţiei şi nu vei amorţi. Tu ai nevoie de toată energia pentru a da bătălia şi va fi o mare bucurie cînd vei simţi că-ţi poţi controla gîndurile dezordonate şi simţurile devorante.

Modigliani: **Acesta e drumul tău. Nu este al meu. Ştiu ceva despre mine, ceea ce tu nu ştii. Tu vei trăi pînă la adinei bătrîneţe. Eu sînt sortit să mor tînăr. Nu te uita, bănuielnic, la mine. Am o boleşniţă, aici, în piept. E o ftizie incurabilă. Trebuie să mergem fiecare pe drumul lui. Tu stai locului şi chibzuieşti. Eu zbor ca o pasăre colibri. Sînt prea multe flori pe lume pentru gustul meu, pentru a putea fi reţinut într-un loc. Totuşi, ca artişti noi doi ne asemănăm mult. Nici unul dintre noi nu aparţinem vreunei şcoli. Tot felul de teorii explodează în jurul nostru. Nu sîntem discipolii nici uneia dintre aceste şcoli. Fiecare caută originalitatea cu orice preţ, numai noi doi am ancorat în cele mai vechi tradiţii. Lucrul important este ca fiecare să-şi rămînă fidel sieşi (pag. 142).**

PORTRETUL LUI BRÂNCUŞI FĂCUT DE MODIGLIANI

De la pictorul Amedeo Modigliani ne-a rămas un portret făcut lui Brâncuşi.

Modigliani i-ar fi zis în versiunea lui Neagoe: „Nu pot să termin portretul tău. Nu pot să te fixez şi să te definesc. Eşti

viclean ca o vulpe. Dar nu te pot picta ca pe o vulpe, fiindcă ai o inimă bună de ţăran. Nu te pot picta ca pe un om de ştiinţă, deşi eşti detaşat ca orice savant. Eşti un bucătar excelent. N-am mîncat nicăieri o friptură de berbec mai bună decît la tine. Cum o să te pictez ca bucătar? Te văd că posteşti zile întregi pînă la înfometare pentru a atinge stagiul iluminării. Dar cum să te pictez ca sfînt? Cînd îţi licăre ochii de fiecare dată cînd aduc tîrfe pe

tţete în figura ta atît de felurite încît \ oo

w~

BIBLIOTECA.

ic

nu pot desena fizionomia esenţială. Spune-mi ce faţetă preferi? în jurul tău este mai mult mister decît în jurul lui Rousseau Vameşul." (pag. 142).

Peste cîteva zile Amedeo Modigliani a dispărut din atelier.

Brâncuşi a socotit că a plecat la Livorno în Italia, la familia lui avută, fără a-1 mai anunţa.

Dar, la sfîrşitul lui Octombrie 1909, a primit o notă printr-un comisionar:

„Iubite prietene, salvează-mă. Sînt fără de haine, încarcerat într-un subsol de către un negustor ticălos."

Ce se întîmplase?

Negustorul de tablouri împrumutase pe pictorul Amedeo Modigliani de multă vreme, pentru a avea doza sa nocturnă de paradis artificial, de vinaţuri, de lichenr, de tîrfe, de muzică de cabaret. Nu mai lucra. L-a dus cu unelte într-un subsol al său unde îi dădea haşişul, fărâmiţat în plicuri cerate, unul pe zi, cu clondirul de absint şi cu o masă frugală. Ca să nu fugă, i-a luat pantalonii, hainele şi ghetele.

Brâncuşi venea din lumea sa caragialească de la Bucureşti. Alergă la adresa indicată, ca bunul samaritean de Gorj, cu haine, cu pulover şi cu încălţări. Modigliani era un schelet şi aproape gol.

Compatriotul său italian Luigi Pirandello din aceeaşi epocă făcea o piesă de teatru: *îmbrăcaţi pe cei goi.*

La subsol, Modigliani picta un portret pentru comisionarul care-i adusese misiva, în loc de plată.

Modigliani: **Sînt bolnav, Constantine, sînt foarte bolnav. Uite şi tuşea de care mă temeam. Uite spasmul şi sîngele de ofticos. Trebuie să mă ajuţi ca să pot pleca în Italia. Cum îţi place templul meu de aici ele la subsol? După cum vezi, l-am decorat cu zece capete, toate în piatră cal-caroasă de felurite mărimi şi cu luminări aprinse pe creştete. Haşişul este tămîia mea şi *Les chants***

de Maldoror îmi este biblia. Aici cîntam în solitudine versetele sfinţilor tăi orientali. „Eu sînt cel care nu are nevoie de nimic, eu sînt cel ce nu poartă grijă de ceea ce se întîmplă."

Brâncuşi (supărat): Cum poţi păşi pe acest drum ? Baremi, dacă ai avea respect pentru artă.

Modigliani: **Te rog, fără moralizare. Nu te prinde. Eu credeam că haşişul mă va ajuta în opera mea. Eu văd modelele mele aşa cum le pictez. Le văd din altă perspectivă decît sînt în realitate. Ce le pasă altora de mine? Dacă mor într-o ladă de gunoi, trei sau patru inşi mă vor jeli, un ceas sau două ceasuri. Lumea este duşmanul nostru. Se bucură de artă, dar oamenii ar dori să ucidă pe artist, fiindcă îi ruşinează. Artistul îi arată aşa cum sînt în realitate. Maşini micuţe de porcine, leorbecăind din bunurile vieţii cu riturile lor lacome. Ei ştiu că sînt porci şi sînt capabili să ne sugrume sufletele pentru că le reamintim de acest fapt.**

Brâncuşi: **Nu ai făcut decît să te răneşti singur. Ascultă de sfaturile sfinţilor:**

Eliberarea de pasiuni, eliberarea de pofte şi eliberarea de greşeli sînt trei lucruri.

Aceste trei lucruri sînt zalele şi scutul sufletului.

Purtînd această armură eşti puternic în contra răului şi devii invulnerabil.

Meşterul Brâncuşi şi-a adus ucenicul rănit în atelier.

Au scris la Livorno pentru bani de întoarcere. L-a întremat pentru a face drumul. Apoi 1-a condus la gară şi a zis:

„Cîteva luni de soare italian te vor însănătoşi. Vino înapoi, printre noi."

Modigliani: **Dacă dau faliment şi nu reuşesc să ating stelele mă voi sinucide.**

Nu s-a sinucis. De la Livorno s-a întors peste cîtva timp, bronzat de soare şi sănătos pentru a-şi începe experienţele cu viteză identică. 102

Reîntors de la gară, Brâncuşi şi-a luat cavalul de la Gorj, a cîntat şi s-a mîngîiat cu un cîntec popular trist românesc:

..Doamne nu este bine de omul frumos, Fiindcă se duce în mormînt plin de păcate. Doamne, nu este bine de omul urît, Fiindcă se duce în moinunt cu inima zdrobită." **O inimă zdrobită se vindecă cu greu chiar şi în rai.**

C. Brâncuşi a renunţat de a mai lua vreodată haşiş. A pornit pe drumul său, cu ajutorul cavalului, al cîntecului bătrînesc şi cu pilda nefericită a lui Modigliani, ucenicul său vrăjitor.

De ce li s-au despărţit drumurile?

Arta este un destin individual sădit şi-ngrădit de un destin colectiv istoric.

Estetica virulentă a scepticilor de tipul criticului Paul Zarifopol din România declară că „arta este fatalitate şi mister". Fireşte că arta este o vocaţie plină de mistere. Aceste mistere se pot însă descifra. în cazul concret

Brâncuşi-Modi-gliani analizăm la eprubetă, la microscop şi cu ochianul minţii elementele constitutive ale artistului: biologie, clasă şi istorie. Modigliani sosise la Paris cu zestrea străbunilor emigranţi la Livorno. Fără rădăcini. în suflet avea nostalgia Edenului său pierdut, printr-un destin *istoric* localizat pe timpul împăratului roman Vespasian, care a distrus Ierusalimul şi i-a împrăştiat pe locuitori în lume.

Modigliani avea un paradis pierdut, printr-un fapt istoric precis şi inclement.

Brâncuşi sosea din Carpaţii ordinei romane şi ai vitalităţii pastorale şi plugăreşti, ʳcu rădăcini adînci înfipte în glie. Clasa de negustori jucători la bursa comerţului se diferenţiază de clasa moşnenilor gorjeni, mici cultivatori de pămînturi arabile, posesori de curele ereditare care le dădeau stabilitate în istorie şi echilibru psihic. Ei nu sînt giruete în vîntul tuturor pasiunilor şi victime ale 103 hazardului. Echilibrul ordinei romane, stoicismul rural şi spiritul de pandur viteaz se întrupau într-un atelier de făurar parizian din secolul XX.

C. Brâncuşi recita texte de Milarepa, un călugăr tibetan din secolul al Xl-lea, înrudit în spirit cu călugării muntelui Athos şi cu cei ai Tismanei:

în timpul copilăriei am dormit în pat. In timpul adolescenţei am dormit la uşă. în timpul maturităţii am zburat spre cer.

După plecarea la Livorno a ucenicului său vrăjitor, în toamna tîrzie 1909, Brâncuşi a început să lucreze la *Măiastră.*

Modigliani socotise România mai aproape de Orient decît de Occident, iar pe Brâncuşi îl vedem pornit pe drumurile milenare ale artei Egiptului şi Indiei. Ucenicul îşi rezervase dreptul de a descoperi şi a lucra în stilul artei negrilor din Africa. Brâncuşi socotea însă arta neagră prea încărcată de efluviile carnalităţii. Spunea că este o artă malefică.

Pablo Picasso şi Amedeo Modigliani s-au năpustit lacom spre această artă primitivă şi au devorat-o. Brâncuşi nu a mai mers pe acest drum. A început să lucreze la *Măiastră.*

Peter Neagoe socoteşte că primii paşi spre concepţia *Măiastrei,* lucrată cu elemente de folclor român pe care nu le neagă, au fost din nevoia de a găsi un simbol al civilizaţiei moderne. *Muza adormită* pe care o terminase nu-1 mulţumea ca un simbol al forţelor latente, suave şi telurice, preexistente în actuala civilizaţie europeană:

Neagoe spunea:

„Alte civilizaţii defuncte au produs simboluri pentru zeii lor. Cîteva popoare primitive au adorat animalele. Cultura timpurie greacă din insulele Ciclade a produs idoli mitici cu trupuri înveş-mîntate în forme de mandoline şi cu capete ovale. Ce fel de monolit ar putea servi pentru omul modern? Printr-un proces de eliminare, Brâncuşi a ajuns la ideea că numai o imagine de pasăre ar putea exprima eliberarea. O pasăre în zbor este foarte apropiată de duh. Pasărea greacă Phoenix a fost un simbol al reînvierii şi al puterii spjritului.. A mai fost în istoria antică zeul Horus, şoimul sacru al Egiptului. Sosise timpul, medita Brâncuşi, ca

să înceteze personal de a mai privi, adolescentin, la uşa vieţii, să o deschidă, să zboare spre infinitul cerului. Şi-a reamintit de un basm al românilor, care vorbeşte de o pasăre a duhului. *Măiastră,* care scoate pe copiii părăsiţi dintr-o pădure. Cum ar putea să sculpteze o pasăre pentru a exprima sentimentul eliberării de o existenţă legată de o mînă de pămînt? (pag. 153).

Peter Neagoe intonează aici de fapt o litanie eminesciană.

Nu e şoimul Horus al Egiptului, deşi pe acolo s-a plimbat în imaginaţie şi Mihail Eminescu. Iar Brâncuşi supsese nectarul din amfora lui Eminescu între 1898—1902. Amfora era reluată din cînd în cînd spre hrană nostalgică la Paris. Pasărea măiastră nu e *„pasărea vieţii"* a doamnei teozoafe Blavatsky. Cit despre Horus, din ţinutul Egiptului, Brâncuşi nu a călcat pe acest sol decît în 1939, cînd făurise deja 28 de versiuni din Măiastră. Pasărea este din munţii Carpaţi şi cîntecul a fost auzit la hanul „Spirtarul" de'la Craiova, de la vechii cîntăreţi din violine şi din cavaluri olteneşti.

Strădaniile, regulile vieţii, izvoarele artei brân-cuşiene se înscriu în catastifele şi terfeloagele vechii *Pravile de la Craiova,* în moşnenia olteană şi a pandurului Tudor. Talentul personal i-a fost un dar, un bănuţ al ursitoarelor. Vedem misterul, vedem şi urmele şi le pipăim. Le descifrăm cu precizie oarecum ştiinţifică sau cu biete ipoteze*

BRÂNCUŞI ŞI MARIA TAÑASE

Brâncuşi a cunoscut intim pe Măria Tănase. S-au întîlnit pe linia folclorului muzical, a inteligenţei, a mondenităţii şi — *last, but not least* — a solidarităţii provinciale de tip cvasimasonic şi instinc-tiv-frăţesc. Am cunoscut-o şi eu pe Măria în calitate de avocat al tatălui ei şi al unui prieten (francezul Maurice Negre de la agenţia *Hauas)* acuzat de spionaj pe timpul lui Hitler şi Anto-nescu. Am mai fost apărător al unei prietene (Jeana Doljan) şi al unui proces al cîntăreţei în materie de muncă şi contracte.

Măria Tănase avea ca tată un cobiliţar oltean, aşezat ca horticultor la marginea Capitalei, ajuns la oarecare avere, care i-a îngăduit să dea fiicei sale zvăpăiate o îngrijită educaţie şcolară, inclusiv limba franceză, pe care o vorbea excelent.

Am fost amestecat în viaţa ei în calitate de avocat şi sfătuitor. I-am cunoscut tatăl şi mama, după cîştigarea

primului proces al tatălui, proces de natură fiscală, care i-ar fi adus ruina gospodăriei sale solide, de la marginea Bucureştilor (florar şi negustor, specialist în crizanteme).

Tatăl era un bărbat chipeş, blond, cu ochii albaştri, viguros, înalt, o specie comună de oltean. Iute ca o ciuşcă, sever şi puritan, se născuse în satul Bucovăţ de lîngă Craiova, dăduse piept cu viaţa, o luase pieptiş şi o biruise. Se căsătorise cu o ardeleancă scundă, subţirică, gospodină, simplă şi cuminte. Făcuseră împreună avere.

Fiica ieşise o zvăpăiată. Nu i-a împiedicat talentul artistic, vizibil de copilă, dar a înţeles să-i strunească zburdălniciile şi s-o pregătească, teimeinic, de viaţă şi de... căsătorie. îi pregătise o zestre impresionantă pentru mahalaua din marginea de Bucureşti şi pentru un juvete: mai multe pogoane în deplină proprietate, cu flori şi livadă, unelte horticole, aur în salbe, casă cu multe odăi micuţe, încărcate de scoarţe şi chilimuri, în parfumuri de sulfină, gutui şi busuioc.

Măria ştia de frica lui Moş Tănase pînă la moartea lui, o frică amestecată cu iubire şi veneraţie. A fost singurul bărbat de care i-a fost teamă şi pe care 1-a iubit cu stimă. De ceilalţi, nu i-a fost nici frică, n-a avut nici stimă şi nici nu i-a prea iubit, cu excepţia lui Brâncuşi de care s-a îndrăgostit cu patimă, fără reciprocitate.

Voi povesti cîndva din viaţa acestei camarade de artă şi cobiliţă, despre bunătatea ei infinită, revărsată asupra celor oropsiţi, despre loialitatea cu prietenii.

Cu Brâncuşi s-a întîlnit la Paris.

Era fatal ca să se întîlnească la expoziţia din Paris clin 1938, pe care o serveau sub diriguirea lui D. Guşti, să se împrietenească fulgerător, să se iubească, să se despartă cu invective din partea neichii Costache, care afirma, în finală, obosit, că nu-i mai place cîntecul Măriei Tănase, care nu cîntă, ci doar boceşte. („Nu-i o cîntăreaţă, bă, ci o bocitoare l") Voia s-o scoată din cadrul şan-sonetelor naţionale. O numea o Casandră antică, o plîngătoare profesionistă, ajunsă bună pentru zaiafeturi de trîntori. Locul ei real şi predestinat se află la înmormîntări, iar nu la ospeţe. Să încerce a cînta la Opera cea Mare din Paris sau la Opera din Bucureşti.

Măria Tănase fusese invitată de Dimitrie Guşti, profesor şi academician, să cînte la restaurantul pavilionului României de la expoziţia din Paris. A cîntat şi în cadrul expoziţiei de la *World Fair,* New York, mai 1939— iunie 1939, cu brio şi succes pentru cheflii străini.

Brâncuşi a fost invitat în ambele cazuri de către Dimitrie Guşti ca să expună sculptură. Nu s-au înţeles, ci s-au invectivat.

Brâncuşi era un ţăran protocolar, care ştia să primească musafirii, clienţii sau factorii poştali.

Academicianul D. Guşti era un dezbrăcinat, un profesor cu inima de aur, dedicat studenţilor, dar avid de posturi şi demnităţi, arhiocupat, dezordonat, risipit şi titanozaur, ca mulţi confraţi proeminenţi din augusta instituţie universitară sau dintre cei autoproclamaţi nemuritori.

D. Guşti 1-a primit, matinal, cocoţat în vîrful patului, cu hîrtii risipite pe jos, peste plapumă şi perne.

Brâncuşi s-a simţit jignit.

I-a spus lui Doicescu, arhitectul pavilionului:

— Cu ăsta n-am să mă înţeleg. Nu m-am înţeles nici cu ministrul Vasile Morţun, un boier, care se pretindea socialist. D. Guşti este un ciocoi obraznic, în graţiile regale. Cînd am să sosesc la New York, are să te întrebe cine m-a chemat. E un risipit.

Brâncuşi a sosit la New York, concomitent cu World Fair, din mai—iunie 1939, fără să expună în cadrul naţional al pavilionului Guşti—Doicescu, ci la muzeul de artă modernă. A adus *Foca,* pe care o mîngîia ca pe o femeie iubită, *Peştele,* iar o versiune din *Domnişoara Pogany* a împrumutat-o dintr-o colecţie particulară de la Chicago.

Notabilităţile române au încercat să dreagă busuiocul, în suită se afla Octav Doicescu şi Măria Tănase, care încă nu se certase definitiv cu D. Guşti.

D. Guşti a invitat şi pe Brâncuşi la solemnitatea deschiderii expoziţiei de către oficialitatea americană, pentru a marca apartenenţa sa la un mic popor din Sud-Estul european. O chestie de propagandă. Profesorul a încercat o reconciliere cu orice preţ.

Brâncuşi a acceptat să vină la deschiderea oficială a pavilionului României, dezlipindu-se de cercul său de amici franco-americani de la Muzeul de Artă Modernă din New York. Printre amicii 108 săi se aflau fiul lui Bourdelle (specializat în arta decorativă) şi Pierre Matisse, fiul

pictorului, negustor de tablouri pe strada 57 din Avenue V (în Madison).

La deschidere, pelîngă doamna Elionor Roosevelt soţia preşedintelui S.U.A., se aflau diplomaţi şi oficiali cu jobene, ca şi românii, inclusiv arhitectul Octav Doicescu, creatorul pavilionului.

Constantin Brâncuşi a venit în pardesiu cenuşiu deschis, cu pălărie de feutru pe care o poartă pictorii şi artiştii. Nu i s-a luat în nume de rău, deşi era *shocking* la o solemnitate cu diplomaţi şi demnitari.

Cînd a început colaţiunea, Brâncuşi a prins de braţ pe Doicescu şi 1-a poftit să dejuneze la pavilionul englezesc: „Să nu te urci prea sus pe piramidă. Jos sînt locuri multe. în vîrf, ajung puţini şi sînt repede zvîrliţi. Viaţa se află jos pe pămînt".

Octav Doicescu a replicat cu un proverb persan:

—Cu regii, împăraţii şi oficialităţile trebuie să te porţi cum te porţi cu focul. Prea aproape, te arzi. Prea departe, îngheţi.

—Aferim!

Cînd au ajuns la restaurantul pavilionului englez, înconjurat de o peluză, britanicii îşi răsturnaseră cu nonşalanţă jobenele pe iarbă.

Brâncuşi şi-a aruncat pălăria de feutru pe peluză, s-a dezbrăcat tacticos de pardesiul gri deschis şi 1-a păturit lîngă pălărie. Restul costumaţiei era de gentilom oficial. Feutrul pălăriei, în loc de joben, şi pardesiul fuseseră trucaj. Doicescu a renunţat la dejunul oficial socotind că sculptorul

nu poate participa din cauza costumaţiei. Avea costumaţia. O ascunsese. Fusese cabotinaj sau neglijenţă din partea lui Brâncuşi? Doicescu îl socotea cabotin şi poznaş, o faţetă a caracterului său.

împreună cu Suzana şi Octav Doicescu, cu cîţiva americani şi francezi, au început, seară de seară, să circule prin „boatele" New York-ului, mici localuri de noapte pitoreşti, în stil parizian. Brâncuşi nu mai venise în S.U.A. de cînd cu 109 procesul vămilor americane, care i-au taxat păsările măiastre drept produse industriale şi l-au acuzat de contrabandă cu obiecte de bronz lustruit (taxă mare). Statuile şi obiectele de artă se bucurau de scutire de vamă.

Cu prilejul procesului se obişnuise să locuiască la hotelul Breworth din Washington Square, un cartier de soiul Montparnassului pentru Paris, un hotel de mare lux, cam desuet, gen Athénée Palace din Bucureşti sau Sacher din Viena. S-a mutat de la Breworth la St. Maurice, hotel pentru tineret.

într-o „boată" celebrul jurnalist Ward Price perora că ar vrea să trăiască, dacă s-ar realiza dedublarea personalităţii, concomitent, la Paris şi Hollywood. Brâncuşi se simţea bine pretutindeni şi nu simţea nevoia „dedublării" pirandelliene. Avea echilibru interior şi scăpase de obsesia voiajurilor. Se simţea bine pretutindeni, dar mai bine în atelierul său, unde adusese larii şi penaţii Gor-jului. Cînd discuţia a alunecat spre doctrina Mon-roe, chestie politică la modă şi plicticoasă, Brâncuşi a întrebat, în şoaptă şi în româneşte, pe Suzana Doicescu.

—Ai copii?

—Da. Doi băieţi.

— Ţine-1 bine pe Octav. Nu ţi-e teamă că ai să-1 pierzi?

— De ce să-1 pierd ?

— Ai dreptate. Eşti femeie frumoasă şi mama copiilor lui. Românii sănătoşi şi cu scaun la cap, dacă sînt, mai ales, de la ţară, sînt monogami. Nu-1 împiedici de la creaţie?

— îl ajut şi poate îl completez.

— Un artist nu trebuie să se însoare, fiindcă poate fi masacrat de femeia lui, care se lăbărţează, încearcă să-1 subjuge şi să-1 transforme în eroul papucului. Bărbatul pleacă în bătălii, moare ca ostaş, se ia de piept cu viaţa. Femeia lui trebuie să aştepte ca Penelopa întoarcerea lui Ulysse.

Se aflau într-un mic restaurant new-yorkez unde cînta o orchestră cu balalaice şi cu muzicanţi recrutaţi dintre ruşii albi emigraţi. Trecuseră prin România. învăţaseră şi cîteva cîntece româneşti, no

S-au apropiat de masa lor şi le-au cîntat melodia:

Colea-n grădiniţă Sub bolta de viţă.

Melodia se cîntă la noi de o jumătate de veac.

Cînd a fost la Paris şi la New York, Măria Tañase i-o cîntase mereu la „ureche" statuarului celebru.

Cîntăreaţa avea o adoraţie pentru Brâncuşi împinsă pînă la fetişism.

S-a certat cu Brâncuşi, cînd a ştampilat-o ca „bocitoare" şi a sfătuit-o ca să iasă din zaiafetele boierilor şi să ajungă la

marele bocet antic şi la cînt, la operă şi recital, iar nu la crîşmă. Pentru muzica vocală, sculptorul avea o înaltă preţuire.

„The human voice, however, was for him — at it was for Joyce — the highest and purest miracle of musical expression." (C.G.W., op. cit., pg. 197), adică „vocea omenească era, pentru Brâncuşi — ca şi pentru Joyce — cea mai înaltă şi mai curată minune a expresiei muzicale".

Cînd a murit Brâncuşi în 1957, Măria Tănase 1-a plîns cu lacrimi fierbinţi şi bocete adevărate. Am fost iarăşi împreună mai multe ore, cu clienta mea, cu acest prilej.

După cîteva luni, de la bocetele patetice şi zguduitoare, Măria s-a dus la arhitectul Octav Doicescu şi 1-a implorat să-i facă planurile pentru o şcoală de muzică folclorică la Tîrgu-Jiu. Dorea să se aşeze acolo pentru ultimii ani ai vieţii sale agitate şi să crească generaţii noi de cîntăreţe, de fetiţe aduse de pe plaiurile provinciei natale, la început. Apoi, vrea să aducă eleve din toate colţurile pămîntului pentru a le învăţa muzica folclorului românesc şi al altor multe naţiuni.

Josephine Baker a strîns orfani de diferite naţionalităţi şi culori şi i-a crescut într-un castel din Dordogne, în Franţa. Din cîntăreaţa a vrut să fie mamă. Bocitoarea Măria Tănase, cîntăreaţa favorită la chiolhanuri, şansonetista grădinilor de vară cu mititei şi frigărui, stilizatoarea folclorului la radio a vrut să facă pedagogie, la sfîrşitul vieţii sale agitate. Mulţimile au adorat-o pe Măria Tănase. Discurile, apariţia la radio şi televizor au popularizat-o.

Cînd Măria Tănase a încercat să cînte într-un rol prim de operetă *(Pericola* de Offenbach) s-a achitat cu conştiinciozitate şi inteligenţă. S-a adeverit, însă, profeţia lui Brâncuşi. N-a fost apariţia scontată şi n-a urcat o treaptă. Şi-a dat seama şi a suferit'cumplit. Am încercat s-o consolez cu vorbe vane şi n-am reuşit. Pe atunci avea procesul de muncă şi se războia cu impresarul unui turneu al său protejat de oficialităţi.

Jalea şi durerea şi-au găsit întruparea în boci-toarea Măria Tănase. Acesta era specificul stilistic al cîntăreţei. Fiorul pe care-1 aducea din străfundurile subconştientului şi dintr-un lut firav, cu un cap adolescentin, care semăna vag cu Eminescu, ca o soră cu un frate, în anumite momente patetice, cu o frunte prea boltită, cu membre fragile, se transmitea mulţimilor îndoliate.

Visul de retragere la Gorj ca profesoară de folclor muzical nu s-a realizat. Nu a murit la umbra stejarilor de Gorj şi a monumentelor lui Brâncuşi.

Visul'ei suav a fost de curcubeu poli-naţional şi pacific. Seminţiile umane au într-adevăr rădăcini şi climat specific, dar sînt în emulaţie şi în frumuseţi de curcubeu pe cerul întregii umanităţi.

METODA DE LUCRU

Materialul dictează metoda.

Brâncuşi a dat bătălia cu materialul de lucru. A reluat în exclusivitate „tăietura directă", considerată ca adevăratul drum al sculpturii, dar şi cel mai greu şi mai rău drum pentru cei care nu ştiu să meargă. A îndepărtat facilitatea. Studia şi admira nervurile şi delicateţea lemnului de stejar, a lemnului graţios de nuc, fineţea plopilor. A utilizat marmura albă, material clasic. Nu s-a oprit exclusiv la marmura albă de Garrara şi de Păros. A folosit marmura neagră, marmura verde şi marmura cu vinişoare aurii verzi şi chihlim-barii. Nu a neglijat în cele 720 piese piatra de felurite durităţi şi culori. A folosit metalele, în special bronzul lustruit cu patină, pentru a prinde reflexele solare şi schimbările zilei tuturor anotimpurilor în cavităţi şi linii. Se poate spune că a sculptat la lumină şi sculptura sa este radioasă şi fosforescentă. Luminozitatea şi volutele cromatice sînt virtuozităţi prezente în opera sa de statuar. A încercat să sculpteze pentru orbi, dez-voltînd simţul tactil, dar ochiul său era prea viu şi prea treaz. Ne spunea că lemnul este prietenos, iar marmura o amantă scumpă. Metalele ar fi obraznice şi pietrele poznaşe.

Constantin Brâncuşi a dat, concomitent, bătălia cu sine: imolarea Eului. Dădea bătălia cu materialul şi cu formele

pentru „concentrarea for melor". Eul trebuia strunit şi concentrat. Eul trebuie să reintre în anonimat şi colectivitate.

Brâncuşi a mai dat bătălia cu academiile şi şcolile. A dat bătălia cu Michelangelo, italianul genial. Era de părere că arta exprimă adevărul, sănătate, forţa şi bucuria vieţii, aşa cum au exprimat anticii elini, primitivii şi artiştii preistorici, redescoperiţi în capodoperele lor de către arheologii moderni, în săpăturile harnice, pline de interes ştiinţific şi artistic. Aura sociabilităţii, a feeriei, a evlaviei sau a entuziasmului contaminat emană din orice operă adevărată, din toate locurile şi toate timpurile. Brâncuşi a eliminat narcoticul religios şi a creat în feerie, în forţă şi vitalitate, în euforie şi optimism (dozat cu melancolie).

Brâncuşi a fost, în viaţa sa cotidiană, prototipul omului feeric. Cine nu i-a ascultat alocuţiunile şi digresiunile, conversaţia franco-română, înţelepciunea, aforismele, comentariile la aforisme, despărţirea netă între rău şi bine, valorile şi valorificările arhaizante de ţăran cultivat, nu va înţelege vraja omului feeric, resimţită de contemporanii străini ori băştinaşi.

Constantin Brâncuşi a mai dat bătălia cea mai grea cu contemporanii săi, aflaţi în criză de orientare ideologică. Europa primei jumătăţi de veac era bîntuită de o criză structurală şi de nenumărate crize conjuncturale. Structura spirituală a Europei se află şi azi în demoliţiune şi valorile cele mai venerabile se află în faliment sau supuse discuţiunilor periodice.

Constantin Brâncuşi dispreţuia pe cinici şi pe sibariţi, ca orice om feeric, şi ca orice om de omenie. Era plin de îngăduinţă intelectuală, dar pentru ei nu avea nici o îngăduinţă.

CONCENTRAREA FORMELOR

Suprarealiştii au socotit pe Brâncuşi ca pe un artist aparţinînd acestui curent. E o eroare, Brâncuşi s-a despărţit de clasicismul academizanţ, a făcut un scurt stagiu în impresionismul rodinian, 114 a refuzat naturalismul zolist şi realismul critic al epocii de adolescenţă şi tinereţe, cînd se formează personalitatea omului în general, şi a artistului în special. A redescoperit volumul, formele, substanţa, simetria şi regularităţile frumosului şi ale naturii. A căutat şi a găsit forma, proporţiile şi echilibrul. A teoretizat experienţa sa sub forma unui aforism, consemnat de V.G. Paleolog din tradiţia orală brâncuşiană. Aforismul se referă la Socratele său. După ce a găsit formele, echilibrul şi simetriile a purces la „concentrarea formelor". N-a reuşit întotdeauna.

Cunoaşterea filozofică a suprarealiştilor şi a dadaiştilor (care au fost contemporanii şi amicii săi) este dispreţuitoare de forme („informală"), apelează la subconştient şi la oniric, adică la regiunile sufleteşti ale omului bîntuit de dezordine, haos, ceaţă, instincte primare, impulsuri animalice şi visuri. Suprarealismul şi dadaismul nu mai este biologie umană, ci biologie zoologică.

între umanitate şi animalitate este salt calitativ, raţional şi moral.

Ne reîntoarcem la zoologie?

Matematica şi geometria cubismului se află fundamentate în cosmosul organizat în constelaţii, în elipse, în galaxii, în succesiunea anotimpurilor în ordinea universală previzibilă, consemnată precis de Newton. Cubismul reproduce, microcosmic, cosmosul sub formă metaforică sau alegorică.

Această ordine universală se găseşte în om, în plante, în animale şi în minerale.

Teoria cunoaşterii dadaiste şi suprarealiste este o anarhie banală sau mai exact răzmeriţa de la Zurich din 1917 lansată de Hugo Ball (elev al lui Max Stirner) şi preluată fără elevaţie filozofică sau problematizare de poetul Tristan Tzara. Hugo Ball a plecat spre alte orizonturi. Cînd s-a decis Tzara să se ocupe cu istoria literară veche franceză a dovedit bun-gust clasic şi didactic. O furtună într-un pahar cu apă, ca la Jules Superville sau André Breton. Louis Aragon a devenit socialist, un ideolog elocvent al marxism-115 leninismului.

Cubismul incipient din pictura lui Picasso sau Matisse, ca şi din sculptura lui Brâncuşi s-a aplicat cu succes în arhitectură unde şi-a arătat potentele creatoare şi valenţele nenumărate.

Suprarealismul dinamitează formele.

Brâncuşi spunea că vrea să „concentreze formele".

A reuşit?

Nu ştiu dacă a reuşit.

în orice caz a arătat un drum şi a deschis o poartă a cercetării şi experienţei.

CÎTEVA PROBLEME TEORETICE

PICASSO, JOYCE, BRÂNCUŞI ŞI CUBISMUL

Viaţa şi arta lui Theodor Pallady şi a lui Constantin Brâncuşi — un pictor şi un sculptor — sînt indisolubil legate de viaţa şi arta lui Picasso şi Matisse. Au făcut parte din aceeaşi generaţie, au avut aceleaşi frămîntări, au fost prieteni de cenaclu parizian şi prieteni personali prin afinitate electivă irezistibilă. între Matisse din Franţa şi Theodor Pallady din România a fost un schimb epistolar intens care s-a publicat în fragmente revelatorii, la Bucureşti. Au lucrat împreună în atelierul lui Moreau. Pe urmă s-au despărţit şi traiectoriile artei lor au mers pe căi proprii. Au rămas în paralelism şi în aceeaşi constelaţie. Legătura de amiciţie a rămas.

între Franţa şi România sînt legături lingvistice şi istorice puternice şi eflorescente. *Si le grain ne meurt...* aşa a intitulat Andre Gide o carte patetică. N-a pierit nici sămînţa, nici limba latină pe versantele Carpaţilor şi în Galia.

Iuliu Cezar cucerise Galia cu un secol şi jumătate mai înainte de împăratul iberic Traian, cuceritorul Daciei. Relaţiile franco-române s-au strîns în ultimele două veacuri, în special pe planul liric. Poezia română paşoptistă este influenţată de cea franceză ca şi simbolismul românesc în frunte cu pleiada strălucitoare a lui Ion Minulescu, Ştefan Petică, Tudor Arghezi, G. Bacovia, Ion Pillat, Ştefănescu-Est, Ervin, B. Fundoianu, Euge-

niu Speranţia şi Mihail Cruceanu, la începuturile simbolismului român.

Lirica determină nucleul ideativ al unei generaţii de artişti creatori. De la simbolismul lui Paul Verlaine, lirica franceză evoluează, ascendent, spre Arthur Rimbaud şi Stéphane Mallarmé. Rămîne pe primul plan Charles Baudelaire, din care moldeoveanul Theodor Pallady va scoate subtile acorduri cromatice toată viaţa sa de senior în crepuscul de clasă şi maestrul său Mercier, sculptorul cu comenzi oficiale la Bucureşti şi în al cărui atelier intrase Brâncuşi.

Mercier a criticat sever *Rugăciunea* în bronz din 1907, expusă la Société Nationale des Beaux-Arts din Paris şi trimisă, ulterior, în cimitirul de la Buzău ca monument funerar al unui defunct. Mercier socotea piesa ca pe „o *mutilare a formelor naturale".* Auguste Rodin, care prezida juriul, a acceptat şi a aprobat lucrarea spre expunere.

Maillol,' cu cincisprezece ani mai vîrstnic, părăsise pictura şi redescoperea, în plin impresionism şi pointilism, volumul şi suprafeţele. Maillol trece de la pictură la

sculptură, unde va rămîne. O tentativă grandioasă similară şi mai timpurie face românul Brâncuşi. Giedeon-Welcker îşi începe reproducerile din monografie cu această *Rugăciune* din cimitirul buzoian, piatra de hotar între impresionism şi cubism, actul de naştere al cubismului european şi mondial în sculptură.

Frămîntările căutărilor lui Maillol coincid cu cele ale lui Brâncuşi. Primul avea 45 de ani, cel de al doilea treizeci şi unu. Maillol era încurcat de experienţe anterioare, fiindcă orice experienţă se sedimentează şi obstaculează avîntul nou. Brâncuşi a venit cu forţe proaspete şi tinereşti, cu o energie genuină păstrată dealtminteri intactă pînă la optzeci şi unu de ani.

C. Giedeon-Welcker remarcă just că: „în opoziţie cu sfărîmarea impresionistă a formei, Maillol ţintea la o structură arhitectonică solidă a trupului omenesc. Figurile sale feminine erau create într-o claritate a volumului nou cucerită" (p. 13). 11

Brâncuşi se afla la venirea la Paris (după ce trăise la Bucureşti bătălia dintre moderni şi aca-demizanţi), cu mintea şi inima în balanţa îndoielilor, în greutatea alegerii, între Rodin şi Maillol. Spre Rodin îl atrăgea *Vhomme qui marche* (creat în 1877 şi expus abia după 1890): „el menţiona în mod special îndrăzneala care dădea unui torso uman proeminenţa şi dinamismul volumului" (p. 13). Admira „măsura sa din nou omenească" *(sa mesure de nouveau humaine).*

Brâncuşi a sesizat şi defectul grav al lui Rodin (literaturizarea): „concepţia de bază a lui Brâncuşi izvora din comprehensiunea pentru ceea ce este omenesc, exemplificat la început prin capete de figuri, apoi, progresiv, încetul cu încetul, a ajuns la animarea formelor universale şi anonime"

<P- [13]>-

Brâncuşi se simţea, iniţial, atras de Rodin.

Pe cînd a expus primele patru bucăţi, examinate atent de Auguste Rodin, Brâncuşi 1-a rugat sfios:

—Maestre, spune-mi ceva.

—Să nu lucrezi prea repede şi să nu expui prea des.

Brâncuşi nu s-a supărat şi i-a urmat sfatul toată viaţa.

S-a depărtat, sub imbolduri lăuntrice, şi de Rodin şi de Maillol (cu care avea afinităţi şi experienţe comune); „şi, în ciuda depărtării lui de arta clară şi conştientă a trupului omenesc, Brâncuşi a înaintat în stilul propriu, bazat în primul rînd pe claritatea conştientă a formei şi a rigorii arhitectonice" (p. 13).

Experienţele lui Brâncuşi din sculptură se făceau, concomitent în pictură, de către Matisse, de Picasso şi de moldoveanul aristocrat Pallady, prieten intim al lui Matisse. Prima lucrare cubistă a lui Matisse datează din 1909 *(Cap de femeie).* Carola Giedeon-Welcker şi alţi biografi ai lui Brâncuşi datează orientarea sa modernă din 1907. E o diferenţă de doi ani în favoarea lui Brâncuşi, care a dat semnalul luminos al orientării celei •19 noi, cubiste.

Clasicitatea cubismului am descoperit-o tardiv şi cu oarecare contrarietate la Brâncuşi, dar cu o siguranţă nedezminţită. Discutam izvoarele expresionismului izbucnit în arta germană şi europeană la sfîrşitul primului război mondial. Mergeam la izvoarele sociologice, la acea situaţie obiectivă a Germaniei wilhelmiene prăbuşită în dezastrele economice ale inflaţiei, în robia nesfîrşită a reparaţiilor, în pauperizarea micii burghezii şi în falimentul rentierilor.

Caracterizam expresionismul ca expresie sociologică de mici burghezi desperaţi din pricina „ciorapului" cu economii falite.

Brâncuşi sesiza just sociologia acestui curent în plastica germană. Nu contrazicea cu nimic acest diagnostic.

Faptul m-a supărat.

— De ce?

Fiindcă, pentru mine, între cubism şi expresionism era o linie de continuitate sociologică şi de expresie spirituală. Ironiile în legătură cu rădăcinile sociale ale expresionismului ţinteau şi pe precursorii cubismului.

***De te fabula naratur...,* cum citează Karl Marx, undeva.**

Am întrebuinţat altă metodă.

Am făcut apologia suferinţei creatoare. Am evocat arta orientală care poartă stigmatul suferinţei artiştilor şi dădea expresie suferinţei generalizate în mijlocul societăţii în care trăiau. Am trecut la arta bizantină, la acea asceză cumplită de culoare şi volum cu apropierea împlinirii Apocalipsului în chiliile cu cenobiţi şi dezordinele politico-administrative ale imperiului de răsărit, descompunerea lui lentă, care a durat

atîtea secole. Puneam asceza culorilor şi a volumelor în legătură cu nesiguranţa vieţii rurale împilată de uzurari şi fiscalitate.

De la arta chineză şi bizantină am trecut la expresionism, ca la un caz artistic similar, dintr-un ciclu istoric ulterior şi dintr-o altă cultură, dar purtînd tainic sigiliul sociologic cu amprente ana-loage.

Brâncuşi surîdea viclean.

Apoi, ochii sînt cuprinşi de o melancolie senină. Florile parcului Kiseleff, din preajma Bufetului, exală un parfum suav.

> Statuarul pronunţă apodictic:

[1] — „Nu cred în suferinţa creatoare."

„Misiunea artei este să creeze bucurie. Nu se poate crea artistic decît în echilibru şi în pace sufletească. Pacea se obţine prin renunţare."

Aflat parcă în extaz cu ochii luminoşi şi blînzi repeta incantatoriu :

—Paix et la joie. La joie et la paix. Paix et joie. Voilà!

—„Amen"...

INTERPRETAREA LUI MICHELANGELO

Discuţia a alunecat, după capitolul egiptean şi evocarea Port-Saidului sub soarele torid african, spre Renaşterea italiană şi Renaşterea germană.

Sosisem proaspăt de la Roma, de la un congres internaţional de criminologie (1938) şi-i evocam furtuna emoţională prin care trecusem în ceasurile petrecute sub

cupola sixtină. Pictura lui Michel-angelo pe tavanul Capelei Sixtine, privită prin oglinzi sau cu grumazul încordat, înfricoşează printr-un suflu eroic şi legendar, ca şi prin unitatea atît de variată: o obsesie furioasă a divinului, o contemplaţie de derviş urlător intrat în extaz furibund, ceva de demenţă violentă şi genialitate religioasă.

Brâncuşi întrerupe şi face o mică prelegere asupra artistului italian:

—N-ai sesizat şi un element factice în arta lui Michelangelo ?

—Nu.

Brâncuşi îmi face prelegerea de maestru pentru un ucenic uimit:

— Eu nu contest genialitatea, ci subliniez facti-citatea.

„Michelangelo este un şcolar al Eladei decani dente. Gîndeşte-te la Discobuli şi la Laocoon.

înainte, cînd grecii trăiau şi credeau autentic, au creat Venera din Milo, culmea artei pure. Michelangelo se inspiră din primitivii şi clasicitatea elină, dar este prin spirit şi carne bolnavă un elin decadent.

„Volumele carnale şi jupiteriene în pictură şi sculptură michelangeolescă au ceva de biftec, iar nu de plenitudine, ceva de carne măcelărească, dar nu de carne vie şi somptuoasă. Volumele sînt umflate cu ţeava şi nu par că au ţesuturi adipoase.

„E o artă decadentă, o artă de imitaţie a Eladei, nu este o artă de primă, totală şi originală inspiraţie.

„Arta trebuie să odihnească şi să vindece contra-rietăţile interioare ale omului. Aceste contra-rietăţi derivă din destinul omului, din tragedia lui fireasca sau din prostiile societăţii. Arta are şi această misiune terapeutică. Să ne amintim numai de Katharsisul aristotelic. Arta lui Michelangelo nu odihneşte şi nici nu vindecă.

„Aţîţă rănile tragice ale omului sau îl îngrozeşte fără descifrare. Nu poţi trăi în casă cu Moise al lui Michelangelo. Te înspăimîntă... Poţi trăi în casă cu Venera din Milo... îţi vine chiar s-o bagi în pat. Pe vremea cînd grecii creau pe Venera din Milo, credeau în viaţă, în iubire, în zei. Michel-angelo nu credea în nimic.

„Nu căuta, poate, nici frumosul, ci-şi urmărea obsesiile lui tragice imitînd Antichitatea. E o inspiraţie de a doua mînă. Era ca filozofii voştri români care nu citesc pe Platon în original, ci-1 descriu după tratatele nemţeşti. Resturi de supă încălzită cu miros rînced..." şi învăţătorii au ajuns

nenorocirea satelor. De la ei porneşte focarul de infecţie sufletească. Nu-s vinovaţi personal sau ca breaslă, ci prin breasla lor se face infecţia. Este o evoluţie socială urîtă. Să luăm şi să analizăm pe preotul de odinioară şi pe preotul de azi. Pe popa al meu îl vedeam primăvara la coarnele plugului cu părul făcut coadă peste anteriu. Popa de azi e un domn, un fel de boier, care se duce de trei ori pe săptămînă la oraş pentru a face intrigi. Uneori stă pe acolo mai multe zile. Putrezeşte mortul în casă, fiindcă popa n-a venit de la tîrg şi nu-şi poate ţăranul îngropa mortul fără popă".

„Preotul trăieşte în alt stil de viaţă decît ţăranul. A ajuns domn. N-ar fi nimic de zis împotri-vă-i, dar este el nenorocit şi ca domn şi ca ţăran. Nimeni nu mai stă la locul lui şi toţi sînt gata să sară din paner ca peştii vii. Misiunea fiecăruia este abandonată. De-aici provine haosul."

ARTA ŢĂRĂNEASCĂ DE AZI

„în arta ţărănească actuală din Gorj am simţit prea multă virtuozitate. Furcile de tors sînt prea migălite şi prea înflorate. înainte, crucerii şi iconarii lucrau pentru plăcere şi din evlavie. Aveau un meşteşug sacru: plăcerea intimă şi conştiinţa unei misiuni. Azi, artistul popular s-a molipsit de la artistul cult şi face treaba cu virtuozitate şi fără evlavie."

REÎNTOARCEREA LA LOCUL NATAL

Brâncuşi spune:

„Am revenit după atîtea decenii de vagabondaj pentru realizarea artei mele, şi ce-am văzut în Gorj nu-mi place. *S-a distrus sentimentul comunităţii,* care era în satul meu, segmentat sufleteşte azi în cinci felii, cărora ei le zic partide. Preoţii

VIRTUOZITATEA

„Academiile şi şcolile de belle-arte ne învaţă virtuozitatea. Dar poţi imita un nud viu? Minunea vieţii este inexprimabilă. Pe pînză şi din marmură ies numai cadavre. Arta este altceva decît redarea vieţii: transfigurarea ei. învăţam virtuozitatea de la alţii din muzee şi din şcoli. Ar trebui ca fiecare să fim artistul nostru, artist pentru noi, 12 -3 iar nu pentru alţii. în fiecare om zac energii nebăivuite, asemeni diamantelor ascunse în pămînt. Fiecare îşi are diamantul lui. Care este rolul artistului? Artistul prelucrează diamantul brut, îl frotează şi îl taie în zeci de faţete, după forma pe care a vizionat-o în măruntaiele diamantului şi după visul interior al artistului."

ICONARUL DE ODINIOARĂ

Povestesc lui Brâncuşi despre un cătun din nordul judeţului Romanaţi, judeţul meu, unde toţi ţăranii sînt cruceri şi iconari. Se ocupă, aproape exclusiv, cu această artă şi industrie ţărănească în extincţiune.

Confecţionează cruci şi icoane pe care le vînd în trei judeţe: Dolj, Vlaşca şi Romanaţi. Cătunul se află acum la o intersecţie de trei districte. Ţăranii fac ceva agricultură. Regiunea, însă, este săracă. Un sat vecin se cheamă Vîrtop. Sînt numai hîrtoape, viroage şi coclauri, coline şi terenuri nisipoase. Alături este o pădure a statului de unde cumpără sau fură lemnul pentru troiţe şi cruci.

Judecătoria de ocol a Balşului, competentă regional, se ocupă permanent de delictele silvice ale crucerilor. Cînd judecătorul este iabraş, ţăranii sînt trimişi cu zecile pe sezon la penitenciarul judeţean, mai ales că recidiva înfloreşte. înfun-dînd puşcăria, crucerul se strică şi prinde gustul oraşului. Pe urmă, pleacă din sat şi porneşte să negustorească şi să hoinărească la Bucureşti sau la Galaţi.

Brâncuşi întrerupe:

— „Şi judecătorul condamnă pentru furtul lemnelor din pădurea lor ? Pădurea statului a fost, evident, de mii de ani, pădurea cătunului crucerilor şi a acestor artişti în lemn, prin ereditate".

îi răspund cu competenţă juridică, glumeaţă şi arogantă:

— „Codul silvic este foarte sever. Procesele verbale dresate de pădurari fac dovada pînă la înscrierea în fals. Proceslele verbale sînt de două feluri: unele care pot fi combătute cu martori şi 124 alte dovezi, iar celelalte au o procedură care nu îngăduieşte proba decît prin înscrierea în fals. înscrierea în fals însemnează grafologie, sperjur,

tărăşenie şi cheltuială de bani. Nu face ocaua cît daraua. Ţăranii preferă să intre în puşcărie...

— „Bine, bine, dar pădurea trebuie să fie o pădure moşnenească. Stat factice de avocaţi şi de învăţători! Nu vă e ruşine ? Ar trebui să schimbaţi codul silvic. Nu se poate face nimic pentru cătunul crucerilor?

Zîmbesc. Brâncuşi este gata să părăsească drumul şi plecarea lui la Amsterdam, ca să rămînă în România spre a lupta pentru cauza crucerilor romănăţeni. Se simte solidar cu aceşti blestemaţi artişti şi fraţi, care intră la puşcării'pentru obţinerea materialului plastic în care lucrează.

îl potolesc:

— „Acum avem un judecător bun. Un coleg al meu de universitate, originar de prin Gorj de la voi, niţel cam tuberculos şi poet, căruia i-am făcut teoria „codrului, frate cu românul", i-am analizat specificul codevălmăşiei, proprietăţii moşneneşti, pentru care s-a făcut o lege greu aplicabilă, transgresează şi el textele penale, apli-cînd o distincţie procedurală la procesele verbale dresate de agenţii pădurari între faptele reale *de visu* şi faptele relatate *de auditu* şi... achită pe capete".

Brâncuşi revine:

—„Şi crucerii fură lemn pentru a confecţiona cruci? Atunci nu sînt artişti autentici, ci negustori. Dă-i încolo!"

—„Dar Benvenuto Cellini?"

—„Quod licet Jovi, non licet bovi".

—„Jupiter este în legătură cu clientela pentru care furnizează artistul? între un cardinal obez şi o ţărancă văduvă nu ştiu pe cine să prefer."

—„Asta e altă chestiune. Eternele dv. *chestiuni sociologice*[11].

„Mă interesează *sufletul* crucerilor. Fură oare lemnul şi cioplesc crucile, apoi, fără remuşcări? «25 N-ai întrebat pe ţărani şi pe judecător?"'

— „La drept vorbind, situaţia este ceva mai complicată. Lemne fură cu toţii din pădure, afară de cei fricoşi. Dar, am auzit că bătrînii cruceri care fură şi ei lemne de foc nu fac cruci din lemne furate, ci cumpără lemnul în mod special, fiindcă ar fi păcat. Bătrînii şi tinerii delincvenţi nu fură decît lemne de foc."

Brâncuşi cade într-una din visările lui obişnuite.

— „Distincţia între cele două categorii de hoţi silvici trebuie să fie exactă. O simt prin intuiţie. Vezi cum strică societatea zisă modernă pe bieţii oameni? în loc să-i ajute în munca şi vocaţia lor, le pune zăbale, oprelişti, lanţuri, sau le aşază catalige la picioare şi nu-i mai lasă să umble cu piciorul lor vîrtos şi sănătos".

PALLADY ŞI BRÂNCUŞI

De aproape o jumătate de veac contemplăm în România, cu fervoare, lucrările pictorului Theo-dor Pallady. Nu a căpătat reputaţie internaţională ca Brâncuşi, dar a fost considerat ca un egal al său de către contemporanii români. Uneori ne enervează monotonia cromatică şi desenul aparent neîndemînatic, aşa cum ne enervează repetiţia ternelor statuare din D-ra Pogany, Columna, Măiastră, Cocoşul şi Ţestoasa. Dar greşim. Nu e vorba de o neîndemînare şi nici de monotonie. Neîndemînarea desenului pictorului Pallady se topeşte, organic, în simfonii coloristice. N-am vrea să spunem că neîndemînarea este voită la Pallady şi monotonia tematică luată ca ţel de Constantin Brâncuşi, care de la modelarea clasicistă şi apolinică a lui Vitellius, Antinous şi Lao-coon a trecut prin prăpăstiile problematizării la tăietura directă *(la taille directe)* şi abruptă. Desenul pictorului e o aluzie, o notă dintr-o suită de culori. Desenul lui Pallady nu este cheres-teaua pe care se sprijină construcţii monumentale, aşa cum ne-au obişnuit pictorii clasici şi epigonii lor academizanţi şi pompieri. Acest pictor nu e un clasic, ci un modern. Aş spune un „decadent", dacă nu m-ar opri rigoarea lui artistică, acea calculaţie coloristică de mare meşteşug şi plenitudinea realizatoare.

Pallady are deci o cromatică monotonă. Tema-ticile sînt restrînse, ca şi la Brâncuşi. Restrînse

sînt culorile sale. Brâncuşi a atacat tematici din epica universală şi probleme centrale filozofice. Aşa ceva nu ştie Pallady. Ca şi rapsozii populari, Pallady cunoaşte o serie limitată de balade pe care le-a debitat o jumătate de veac, monocord şi neostenit.

Boierul moldovean este un soi de rapsod al picturii, aşa cum a fost, pe vremea pianistului şi compozitorului Liszt, faimosul viorist Barbu Lăutaru starostele şi cobzarul, care a cîntat pe la domnii şi la mîndre cununii. I-a cîntat şi lui Liszt venit în Moldova pentru concerte. De pe instrumentele şi din gura acestor rapsozi s-a cules *Mioriţa* sau *Toma Alimoş,* bucăţile lirice şi baladele populare epice de o perfecţiune supremă pe care nici un artist cult ulterior nu le-a mai depăşit (inclusiv Eminescu sau Arghezi). *Luceafărul* şi *Cîntare omului* nu pot rivaliza cu *Mioriţa* în ordinea rangurilor estetice. Nu se poate trăi fără ordine.

Pallady intră în galeria păstorului Mioriţei, alături de Eminescu, Arghezi şi Sadoveanu cu ranguri după acel păstor anonim care întrupează poporul. De aceea ne vom feri să aruncăm cu piatra în grădina lui Pallady pentru monotonie sau lipsuri de meşteşugar. Avem de-a face cu un tehnician fără greş, cu un artist dotat, care şi-a pus în cincizeci de ani de activitate neîntreruptă toate temele mari şi mici ale meşteşugului. Pallady este prietenul de atelier la Moreau din Paris cu Matisse. între Matisse şi Pallady s-a descoperit o lungă şi bogată corespondenţă cu intimimităţi şi discuţiuni de tehnicieni.

Pallady este un Vasile Alecsandri şi un Barbu Lăutaru. S-a născut la Iaşi îm 1871, ca fecior al moşierului Iancu Pallady şi al Măriei, născută principesă Cantacuzino. In loc să-şi termine ingineria la Drezda, Theodor Pallady a urmat pilda şi imboldul unchiului său Eugen Ghica-Budeşti (alt prinţ), colegul şi prietenul pictorului Erwin Oehme de la Drezda, certîndu-se cu familia, încer-cînd să plece în „Legiunea străină" a Franţei şi a tuturor aventurierilor de oarecare stil de pe continent, lucrînd apoi în atelierul lui Gustave Moreau de la Paris, oblăduit de mătuşa sa prinţesa Maria Cantacuzino, inspiratoarea, modelul şi soţia lui Puvis de Chavannes, marele pictor parizian. Robert de Montesquiou a decretat pe Marie de Chavannes ca pe cea mai deşteaptă femeie a Parisului. La deşteptăciune şi rafinament se pricepea Robert de Montesquiou, prietenul lui Marcel Proust. O expoziţie a sa a fost prefaţată la Paris de Anne de Noailles (rubedenie şi prietenă) şi de poetul Tudor Argbezi la Bucureşti.

De la vîrsta de 25 de ani, pînă la moartea tirzie, Theodor Pallady s-a ocupat de, a trăit şi a respirat numai pictură. Zece ani a trăit, podgorean şi pictor, la Bucium lîngă Iaşi, din 1909 pînă în 1919. In alţi treizeci de ani de activitate profesională a stat la Paris. Circa zece ani a fost cetăţean al Bucureştilor. Trei cincimi este, aşadar, un parizian, o cincime ieşean şi o cincime vagabond prin capitală. Este un franco-român ca informaţie. Parizianismul lui Pallady se numeşte: Baudelaire, Mallarmé şi Matisse. Ieşenismul său este o latifundie moldavă, plus senioralismul francez

(educaţie, rentă şi stil de viaţă). Bucu-reştiul n-a fost decît un atelier şi ciţiva oameni de gust, prieteni sau ciraci, care l-au înconjurat cu dragoste, comprehensiune şi îndemnuri.

PICTOR SAU ARTIST?

De peste cinci decenii se vorbeşte insistent şi ezoteric despre Pallady. In Franţa este mai puţin cunoscut. L-au apreciat cîţiva prieteni, care l-au uitat. Nu 1-a uitat Matisse, deşi prietenia caldă iniţială se cam răcise. Opera lui Pallady este restrînsă numeric, dar persistenţa discipolilor români şi a colecţionarilor de gust poate fi definită drept diabolică şi simptomatică. Pallady a devenit un blazon, o parolă de recunoaştere. O spune dealtminteri singur, cu un nesfirşit orgoliu: „eu nu sînt pictor, ci artist. Eu nu sînt pictor. Nu sînt şi nu vreau să mă prezint ca atare. Nu sînt

un meseriaş iscusit al penelului. Nu sînt un meşter. Pictura pentru mine nu este o îndemînare şi, mai puţin, o voluptare. E o necesitate de clipă cu clipă. O necesitate dureroasă de a mă confesa, sincer şi neiertător. Pictura mea e jurnalul existenţei mele cotidiene. Un jurnal intim, în care se desfăşoară, fără menajamente pentru mine sau pentru alţii, fără panaş şi fără morgă — direct şi rapid — pulsul vieţii mele, cu variaţiile lui fatale, de la un an la altul, de la un ceas la altul".

Asupra acestei confesiuni nude, cuceritoare, merită să ne oprim cu insistenţă, cu o exegeză sociologică şi psihologică. Avem de a face cu o demascare sinceră şi grandioasă în nuditatea ei. (Sociologia şi psihologia artiştilor nu pot fi abandonate în estetică. In orice caz Pallady şi Brâncuşi nu pot fi analizaţi fără aceste unelte indispensabile la interpretarea artei lor.)

Timp de o jumătate de veac, pictura a fost terapeutica de sublimare a *omului* Theodor Pallady. Psihologia artistului în dependenţa strictă de sociologia lui şi a clasei din care făcea parte sînt testimonii de discipline ştiinţifice de prim rang, pe care le notăm pentru istoriograful şi sociologul viitorului, care vor face fresca acestei epoci alături de esteticieni.

Nici nu se poate pricepe tehnica picturii lui Theodor Pallady fără raportare la situaţia obiectivă a clasei din care a răsărit şi în care a rămas. Legătura dintre clasă şi artist este legea de căpetenie în explicarea fenomenului artistic. Osmoza şi endosmoza dintre clasă şi creaţie este legea

newtoniană a gravităţii universale în cosmosul artiştilor. Din aceste coordonate nu se poate ieşi nici în estetică.

Critica plastică română şi franceză a observat poziţia singulară a lui Pallady şi dificultatea încadrării lui într-un curent dominant. Cum se explică această singularitate şi aceste dificultăţi?

Solitudinea palladyană este solitudinea sa sociologică, solitudinea unei clase intrate în agonie şi amurg — clasa marilor boieri moldoveni falimentari la sfirşitul secolului al XlX-lea şi la începutul s'ecolului XX, o clasa care nu mai era angrenată decît lateral în mecanismul producţiei, o clasă deficitară ca randament socio-economic şi deficitară biologic.

ENCLAVA DE TIP PALLADY

Mai rămăseseră în Moldo-Valahia enclave boiereşti de tip Pallady, prin vechi conace părăginite sau prin palate cu mobilă desuetă in oraşele provinciale. Tudor Teodorescu Branişte a descris in romanul său „Prinţul" o asemenea enclavă socială şi epavă psihologică. Theodor Pallady s-a salvat, interior, prin creaţie. Nu a ajuns o epavă ci un artist creator de frumuseţi cromatice. Brâncuşi s-a salvat de la destarare, fără rente, prin frumuseţi statuare şi filozofare.

Enclava de tip palladyan nu este caracteristică şi generalizată numai pentru clasa moşierilor din România. Moşnenii lui Brâncuşi erau enclave, dar nu erau enclave desuete, ci realităţi viguroase. Clasa moşierească s-a încuscrit cu clasa nouă a capitaliştilor, ridicată din

negustorimea înalt burgheză, şi formează specificul sociologic al României din 1920 pînă în iunie 1944. în această burghezo-moşierească încuscrire îşi are geneza o serie de fenomene politico-sociale şi culturale pe care omul de ştiinţă socială, demn de acest nume, ar trebui să le studieze şi să le definească. Nici esteticienii nu se pot lipsi de aceste date placentare interpretative, deşi unii critici le-au dispreţuit, iniţial, în favoarea interpretărilor pure de artă populară. Se rezumau la tehnica meşteşugului.

în biografia şi creaţia sa, Pallady nu reprezintă, integral, moşierimea din România, acea moşie-rime aliată cu clasa capitalistă care a susţinut, a ajutat şi a dominat sub cele trei dictaturi ultime de la noi şi care au stăpînit ţara noastră, efectiv şi antidemocratic, pînă la 23 August 1944.

Pictorul cu arta enigmatică atit de unitară ilustrează o enclavă a acestei moşierimi, enclavă

pitorească a clasei din care s-au recrutat cu predilecţie anumiţi eroi ai literaturii noastre semână-toriste şi chiar poporaniste. Din această pricină, Theodor Pallady a fost şi rămîne un personaj popular şi eminamente simpatizat printre literatorii noştri de obîrşie mic-burgheză, în majoritatea lor. Gloria lui naţională a fost formată în cercuri jurnalistice şi literare mic-burgheze.

Theodor Pallady a luat marele premiu naţional de pictură în 1926, imediat după Mirea şi Petraşcu, iar evenimentul a fost sărbătorit sardanapalic de adepţi. Premiul s-a cam banalizat, ulterior, dar în 1926 a fost un eveniment monden şi în bisericuţele literare. Mi-aduc bine aminte, fiindcă mă pregăteam de peregrinări de şapte ani în străinătate. Fenomenul premierii a cam indispus şi a mirat pe artist, fiindcă Theodor Pallady era un orgolios, un singuratic orgolios, care îşi îngăduia să dea cu tifla unei societăţi pe care o pricepea foarte puţin şi care îl enerva cumplit. Lumea nouă a banului şi a onorurilor profesionale era în contradicţie cu lumea sa senină, patriarhală, ple-nitudinară şi melancolică.

în 1900 — de pildă — a refuzat să conducă organizarea secţiunii artistice a pavilionului român de la Expoziţia'Universală din Paris, deşi nu avea decît 29 de ani şi nu era un pictor consacrat. Nu a primit nici „menţiunea onorabilă" decernată pentru un tablou din expoziţie *(UEnfant prodigue).* Se spunea că a refuzat de trei ori propunerea pentru Legiunea dc onoare, atît de rîvnită de micii şi marii burghezi, fiindcă acest orgolios artist declară:

„nu admit altora ca să-şi permită a mă decora". Franco-românii alergau ca ogarii după această medalie, ca şi cetăţenii Franţei. Brâncuşi ridea de aceste medalii şi a rămas ţăran cuminte. Nici el nu s-a lăsat decorat.

Latinii spuneau despre femeia Cezarului, că nu trebuie să se vorbească în nici un fel despre ea: nici de bine, nici de rău. Femeia Cezarului trebuie să rămînă în umbră şi anonimat. Theodor Pallady dorea ca arta sa să fie ca femeia dorită de Iuliu Cezar şi să nu comită greşelile ei strict publicitare. 132

(N-a fost amanta intrusului drapat feminin la sărbătorile strict femeieşti).

Enclava moşierească din România, ilustrată de Theodor Pallady, a avut această psihologie a cenuşiului şi a anonimatului, a unei discreţii ieşite din orgoliu, iar nu din timiditate, pe care o socotea suprema distincţie. Simfonia în gris a lui Pallady este o simfonie a unei psihologii de clasă. Discreţia orgolioasă derivă din falimentul de clasă. Această clasă a abdicat şi a fost dizolvată în temeliile şi resorturile ei de clasă dominantă în societatea românească. Moşierii s-au mai salvat destul de somptuos, atît prin moşiile opulente scăpate de la expropriere, cît şi prin diverse trucuri şi terti-puri, dar nerentabile prin incapacitatea lor organizatorică, prin aderenţa şi încuscrirele cu societăţile anonime (bănci, industrii, partide politice).

O grupă din aceşti aristocraţi nu a ştiut să se salveze şi să se căpătuiască. Ducea o viaţă ternă, o viaţă cenuşie şi orgolioasă ca un tablou de Pallady. Pe acest grup social 1-a

exprimat prietenul lui Henri Matisse, venit de la Paris şi oftînd, în sine, după Paris. Boierii români erau fiii Franţei. Aceşti fii ai Franţei luau în plasa lor şi pe intelectualii micii burghezii năimite.

Pictura lui Pallady oglindeşte viaţa acestei grupe de latifundiari, ameninţaţi — după răscoalele de la 1907 — mereu cu exproprierea de către ţărani şi efectiv expropriaţi la venituri de către arendaşi şi politicieni.

Armoniile de culori stinse ale lui Pallady sînt un reflex al clasei agonizante. Pallady a pictat în acest fel şi nu putea picta altminteri. între pictura şi situaţia obiectivă socială a creatorului este o corespondenţă perfectă, o scurgere lină de fluid artistic, o angrenare desăvîrşită. Altă tehnică ar fi fost discrepantă. Violenţa de culori cu caracter decorativ a lui Van Gogh, de pildă, ar fi fost la Pallady o disonanţă pură şi o nesinceritate.

Pallady se apropia de Matisse, prietenul şi camaradul său de atelier la Gustave Moreau, acel Matisse al armoniilor discrete de culoare şi tona-133 lităţi, acel Matisse echilibrat după îndelungi

furtuni intelectuale şi prăbuşiri intime, ridicat şi purificat.

Matisse şi Pallady nu au găsit echilibrul dintr-o dată şi fără eforturi. Nu erau clasici plenitudinari ca Rubens, ci modernişti decadenţi. Armonia lor s-a organizat în urma unor prăbuşiri interioare şi după un stagiu de experienţe contradictorii sau de destrăbălare coloristica. Pallady a trăit momentul artistic Baudelaire şi Mallarmé fiindcă în situaţia

sa socială de senior ieşean, de vlăstar al unei clase decrepite intrată în orbita capitalismului modern european dominant, găsea numai incongruenţe şi nelinişti. Noul stil de viaţă din Iaşi şi Paris nu era stilul său de viaţă, trăit în copilărie pe latifundiile moldave, stilul lui Ghica-Budeşti şi al bunicului său Vasile Canta, feciorul marelui logofăt Nicolae Cantacuzino. La Iaşi invadaseră negustorii, în Moldova stăpîneau arendaşii adaptaţi regimului de producţie ; la Bucureşti domina puternic şi organizat *Banca Bomâneascâ,* la Paris se instalaseră în marile saloane bancherii, industriaşii şi politicienii de factură şi mască pseudo-democratică, în fond, lachei ai bancherilor şi ai industriaşilor.

Situaţia artiştilor se asemăna cu situaţia aristocraţiei franceze pauperizate şi a boierimii moldoveneşti pe cale de expropriere în sectorul economic.

Artiştii şi aristocraţii aveau un numitor comun : precaritatea în viaţa socială şi economică, groaza existenţei cotidiene, nazurile şi năduful, nostalgia superiorităţilor şi a superlativelor sociale.

O parte din artişti s-au retras în turnul de ivoriu, urmînd pilda parnasienilor şi a lui Charles Baudelaire, dispreţuind pe burghezi, creînd lumi aparte şi factice. Este lumea boemilor artişti din Montmartre şi din alte centre europene, ca Munchen, Florenţa şi „Cafeneaua Romană" a Berlinului, unde a oficiat Wedekind şi unde s-au strîns elevii lui Ştefan George de la Munchen, dornici de glorie pe Sprea.

Pictorul Pallady se încadrează artisticeşte şi ca istorie ideologică în momentul european al simbolismului şi al hermetismului patronat de Mallarmé \ 34 în Franţa, de Ştefan George în Germania, de Merejkovski şi Zenaida Hippius în Rusia, de Gabriel D'Annuazio în Italia, de Tudor Arghezi în România.

între viaţă şi creaţie se produce un divorţ aparent. Se cultivă artă pură. Arta plastică literaturizează energic. Pallady, de exemplu, îşi prezintă expoziţiile cu introduceri la cataloage semnate dp Jean Royere, de Ana de Noailles sau de Tudor Arghezi, literaţi şi esteţi. Pictorii şi sculptorii clasici nu au fraternizat niciodată cu esteţii şi poeţii. Meşteşugul lor în legătură directă cu materia (culoare sau piatră) creează cu dificultate punţi de legătură cu ideologii, esteţii, poeţii şi filozofii (frămîntători de cuvinte, de abstracţiuni şi de silogisme). Amiciţia dintre Machiavelli şi Leonardo da Vinci este o raritate (documentele acestei prietenii sînt firave). Goethe a frecventat atelierele pictorilor şi sculptorilor, dar îi privea niţel condescendent, ca pe făurari, meseriaşi, pietrari şi vopsitori. La rîndul lor, artiştii plastici nu se dau în vînt după societatea limbuţilor şi a oamenilor cu silogisme şi mondenităţi politicastre. Momentul european al simbolismului şi al „decadenţei" naşte prima fraternizare reală între poeţi, pictori, sculptori şi muzicieni. De ce? Lumea lor comună era o lume în dezagregare. Drama lor era o dramă, în primul rînd socială, cu toate camuflările estetismului şi ale artei pentru artă. Deosebirile între artişti

sînt, de la natură, pe bază caracterologică. Aici se despart şi se apropie organic oamenii.

Sentimentul de însingurare a fost resimţit cu acuitate de Pallady. Pe acest sentiment puternic s-au grefat: mizantropia psihologică, predilecţia pentru naturile moarte, direcţia şi structura picturii sale.

In confesiunile făcute unuia din istoriografii săi, pictorul declara:

„Aş vrea să nu fiu atît de lucid, să nu-mi apară atît de evidente aspectele hîde ale lucrurilor. Noaptea cînd mă culc, îmi trece prin faţa ochilor «35 şi mă obsedează tot urîtul pe care l-am cules în timpul zilei: mersul dizgraţios alunei femei pe stradă, ridicolul unui gest inutil, faţa desfigurată de lăcomie a unui om care mănîncă".

Pallady nu este un lucid. Pallady e un solitar mizantrop şi strada (adică societatea) îi apare înfăşurată în hidoşenie universală.

La restaurant priveşte pe o femeie tînără cu soţul ei, pe cînd oficiau ritualul mesei. Erau tineri, voinici, le era foame, nu aveau „maniere distinse". Probabil, burghezi bogaţi, proaspeţi. Pallady vede farfuriile lor pline cu raci, alte farfurii cu peşte, altele cu carne, o „cantitate enormă, o voracitate exasperantă". Ii socoteşte, desigur, hidoşi, mai ales că „o vînzătoare de flori a trecut pe la masa lor, oferindu-le ghiocei şi s-au tocmit pentru cinci lei".

Obsesia urîtului şi a hidosului este tipică pentru falimentari şi nevrozaţi. Falimentul lui Pallady nu era un faliment individual. Dimpotrivă. Era — şi lucrul este grav

pentru naturile sensibile — falimentul clasei. Fără să sesizeze motivaţia adîncă, Pallady constată cu melancolie:

„Am din ce în ce mai mult impresia că sînt în afara lumii. Oamenii mă exasperează. Prin gesturile lor, prin felul lor de a fi, prin totul".

Impresia lui Pallady corespundea unei realităţi obiective: clasa sa se afla în afara lumii contemporane.

Pallady spune: „omenirea mă dezgustă. Dacă ar şti cîtă scîrbă îmi inspiră, m-ar sfîşia cu ura ei".

Aici, Pallady greşeşte. Această omenire dezgustătoare nu a privit şi nu priveşte cu ură categoria socială din care a descins Pallady. Oamenii din restaurant, consumatori de raci, peşte şi carne, voraci la consumaţie şi zgîrciţi la cumpăratul ghioceilor, se numesc burghezi. Ei au fost şi sînt în permanentă alianţă cu moşierii. Burghezii privesc cu gingăşie şi obedienţă pe moşieri. Le imită gesturile şi morga. Se încuscresc cu ei. Nu au maniere distinse, dar îşi dau osteneala ca, pe lîngă avere, să capete şi lustrul social sau chiar artistic, în Vest şi pretutindeni în lumea cu latifundiari şi negustori. E drept, că moşierii nu simpatizează pe capitaliştii bancari şi industriali din invidie şi din complexe de inferioritate. Cînd îşi pierd latifundiile prin exproprieri forţate sau proastă administraţie invidia devine purulentă şi verde ca veninul. Seninătatea graţioasă a latifundiarului ajunge o ocnă de venin, o mizantropie generalizată şi un romantism al solitudinei.

Solitudinea lui Pallady nu este de natură individuală, aşa cum a fost solitudinea lui Fr. Amiel, singurătatea

maladivă şi de azur a lui Fr. Nietzsche, însingurarea la bătrîneţe a lui Tolstoi. Aceste drame individuale — dramele cunoaşterii — nu sînt cunoscute de Pallady.

Solitudinea lui Pallady este solitudinea... în colectiv a esteţilor europeni, care trăiesc o banală disoluţie socială şi se refugiază în singurătate, fiindcă lumea a apus, iar în lumea nouă nu vor sau nu pot intra. Lupta se dă între capitalism şi socialism. Estetul european de provenienţă seniorială nu se poate adapta în lumea burgheză şi refuză să apuce pe căile socialismului care poartă două clase în ascensiune, clase viguroase şi proaspete, ca muncitorimea şi ţărănimea. Esteţii de felul lui Pallady rămîn pe margine, avînd la subţioară pe Baudelaire, pe Nietzsche şi pe Mallarmé.

Din acest complex sociologic avem o serie de derivaţiuni tehnice în opera lui Pallady. Cenu-şiurile faimoase şi nudurile lipsite de carnalitate (aproape rău desenate), nuduri evocatoare de lascivităţi cromatice, îşi găsesc explicaţia în dezgustul de clasă agonizantă.

Pictorul s-a refugiat într-o poetică hermética a cromatismului. Pictura sa are cheile şi valorile hermetismului. Tinde la o producţie pentru iniţiaţi. Un comentator o spune făţiş, făcînd parte dintre esteţii „iniţierii" şi dintre comentatorii artei aristocratice deşi era avocat şi cronicar plastic de origine plebeiană şi negustorească:

„Arta sa nu se poate adresa decît unui număr restrîns, alcătuit din aceia care înţeleg că mai presus de aparenţe,

există un domeniu al raporturilor pure şi absolute, al frumuseţilor stelare în care spiritul se realizează în tainice armonii".

Să lăsăm la o parte „frumuseţile stelare". Expresia îmi pare o banală floricică la urechea atît de fină a comentatorului.

Există ceva mai presus de aparenţe şi un domeniu tainic unde se realizează armoniile? E vorba de muzica sferelor? De neoplatonism?

Şi de ce această armonie nu poate fi rezervată decit pentru un „număr restrîns" ? Dacă ochiul şi urechea sînt sănătoase, educate şi cu fineţe naturală, întrucît e nevoie să afirmăm existenţa unui „domeniu al raporturilor pure şi absolute" ? Nu vedem această nevoie.

Arta este deschisă tuturor oamenilor cu vocaţie şi gust. Procentual, aceşti oameni sînt numeric mai mulţi în clasele pe care le dispreţuiesc Pallady şi ciracii săi, fiindcă au mai multă forţă, prospeţime şi suavitate, indispensabile contemplaţiei artistice.

Pictura boierului moldovean parizianizat nu este o pictură pentru iniţiaţi. E o pictură eminamente simplă, fără eforturi intelectuale şi are mari afinităţi în tehnica sa cu vechea şi noua ceramică românească. Mandarinatul intelectual palladyan este o iluzie şi o graţioasă auto-înşelare a meşterului — în subsidiar — şi a trabanţilor săi — în principal.

Şcolarii, apologeţii şi trabanţii lui Pallady au fost literatori şi jurnalişti, recrutaţi din categorii sociale minore'

(răzeşi, avocaţi liber-profesionişti, negustori colecţionari de gust) sortiţi dispariţiei ca şi înalta clasă a pictorului. S-au adunat fiindcă s-au asemănat în biografia şi tematica picturală.

Latura profundă şi nepieritoare a operei lui Pallady se găseşte în afinitatea, din anumite tablouri, cu stilistica şi coloristica acelei ceramici populare de factura intuitivă, genuină şi rafinată. Ca şi Luchian, Pallady a descoperit o yînă de expresivitate şi o forţă, asemenea anticului Anteu, în legătură cu pămîntul nemuritor şi cu ţărănimea artistică. Aici mi se pare că se plasează centrul de gravitate şi valoarea incontestabilă a lui Pallady.

Cu toată virtuozitatea cromatică, în ciuda unei frumuseţi persistente şi probităţii profesionale, opera lui Pallady lasă impresia netă a unei neîm-pliniri. Acest artist dotat de la natură cu calităţi supreme, trecut prin cele mai înalte şcoli ale Apusului, avînd o conştiinţă a meşteşugului — care îl delimitează net de majoritatea confraţilor — nu s-a realizat la înălţimea calităţilor înnăscute şi a experienţelor cîştigate. Pictura lui Pallady este o grandioasă autoînfrîngere.

Neîmplinirea lui Pallady este testimoniul sincerităţii sale, aş spune coroana de lauri pe care cronicarul plastic o decerne, omagial, acestui artist solitar.

Ce a însemnat solitudinea lui Pallady? Orice artist creează în solitudine. O anumită solitudine a geniului creator. Nu este vorba decît de concentrarea necesară asupra operei, de rezolvarea dificultăţilor şi problemelor

tehnice şi ideologice în retragere şi contemplaţie de atelier. Numai militarii şi profesioniştii politici lucrează în larma cotidiană, fiindcă materialul lor de modelat sînt oamenii cu resorturile lor psihologice individuale şi cu resorturile de clasă. Profesionistul politic este un sculptor de mase umane, ca şi ofiţerul ajuns colonel sau general.

Artistul plastic, poetul, gînditorul şi omul de ştiinţă sînt artizani de atelier. Concentrările lăuntrice se fac fără larmă.

Cînd Pallady vorbeşte de solitudinea sa nu se gîndeşte la acest tip de singurătate rodnică, inclusă în orice creaţie artistică.

Nu poate fi vorba nici de singurătatea amie-liană sau de singurătatea lui Tolstoi în toiurile de bătrîneţe genială şi capricioasă, luptînd cu problematica religioasă de tip lutheran printre pravoslavnici.

Singurătatea lui Pallady este singurătatea artistului talentat, incapabil de a se angrena în curenţii de viaţă contemporană. Pallady a dat glas şi poezie unui fragment de viaţă agonică socială, unui fragment passeist. S-a îndepărtat 138 139 Prm sinceră sensibilitate de contemporaneitate.

S-a îndepărtat de viaţă. Rezultatul acestei îndepărtări a fost neîmplinirea.

Brâncuşi se află la antipodul lui Pallady după cum se observă uşor din enumerarea etapelor biografice şi caracterizarea operelor. „Sihăstria" lui Brâncuşi era însoţită de euforie vitală, de concentrare şi meditaţie asupra problemelor centrale filozofice şi morale, rezolvate cam

esopic şi în stilul stoicilor antici, ca Epictet sau chiar, retoric, ea Marcus Tullius Cicero. Stoicismul brâncuşian se află la antipodul pesimismului palladyan. Forţele lui Brâncuşi, native, au fost sporite de tezaurele milenare ale clasei sale ţărăneşti. Moşnean, adică „boier de la facerea lumii", dar moşnean sărăcit, solidar prin instinct şi reflecţie cu pălmaşii, cu haiducii, pandurii şi revoluţionarii lumii europene, a purces la revoluţionarea tehnicii statuare. Viitorul va decide asupra rezultatelor sale. Sămînţa a fost aruncată cu braţe viguroase şi unelte măiestre.

Paralela între Brâncuşi şi Pallady poate fi continuată pe multe compartimente.

Ştim că genul plutarhian nu mai este la modă. Bătrînul Villemain semnalase pericolul paralelizărilor în maniera istoricului antic Plutarh în *„Marele dicţionar universal"* al secolului al XIX-lea unde se consemnează:

„Scriitorul subtilizează pentru a explica diferenţele şi falsifică trăsăturile pentru a crea asemănările („l'ecrivain subtilise pour expliquer les différences et fausse les traits pour créer les ressemblances").

Iar *Marea Enciclopedie franceză* notează că, astăzi, nimeni nu mai îndrăzneşte să se apuce de paralele plutarhiene («aujourd'hui on n'ose plus en faire").

Au fost şi după Plutarh cîţiva paralelişti de soi: Bossuet şi La Bruyère.

Léon Cellier reia problematica şi o rezolvă, negativ, în *Paradoxe sur la Parallèle* (Revue de Littérature comparée, 1964, nr. 2, p. 238—247). Răspunde, în numele său şi

pentru comparatişti şi pentru istoricii literari, poetului Paul Valéry, care le reproşase o stranie absenţă de curiozitate.

Poetul *Cimitirului marin* (profesor de estetică) a încercat să reînvie genul cu paralela dintre François Villon şi Paul Verlaine.

Mai încercase şi Chateaubriand în *Mémoires d'outre-tombe* cu o paralelă între Iuliu Cezar şi Bonaparte, care eşuează lamentabil, aşa cum o spune comparatistul în revista de prestigiu european condusă de un român (Bazil Munteanu):

„Mais son romantisme ne le détourne pas de cette pratique: c'est pour suggérer, il est vrai, une parallèle de Bonaparte et de lui-même" (idem).

Léon Cellier propune mai degrabă paralelisme între spirite dizarmonice, între antinomici, între „fraţii ucigaşi", cum au fost Corneille şi Racine, Rousseau şi Diderot, Balzac şi Sainte-Beuve, Paul Claudel şi André Gide.

Din această categorie a antinomicilor fac parte Theodor Pallady şi Constantin Brâncuşi. N-au fost „fraţi ucigaşi", dar nici casă bună n-au făcut, deşi acoperământul patriei române le-a fost comun. Nu s-au determinat făţiş. Nu s-au detestat cu cordialitate ipocrită. N-au polemizat. S-au ignorat în faţa lumii. Comun le-a fost şi cerul Parisului. Comune le-au fost climatul epocii, revoltele în genunchi, modernismul acut, francofilia medi-terană, problematica plaiurilor moldo-valahe cu spaţiile lor ondulate uncie sălăşluiau aceiaşi ţărani milenari. Brâncuşi i-a văzut şi Pallady nu a vrut să-i vadă. Pictorul a stat la conac.

Sculptorul cu ochii mai vii şi mai sănătoşi a văzut bordeiul, casa cu pridvor romboidal şi spiraloid, fortăreaţa Tis-manei, fumul tavernelor şi al hanurilor, mansarda filozofului şi agoraua moralismului.

Au trăit amîndoi pînă la adinei bătrîneţe.

GENEZA MĂIASTREI

Pasărea Măiastră dăltuită de Brâncuşi se numeşte în Occident, mai scurt, *Măiastră.*

Am găsit acest termen de *Măiastră* în texte englezeşti, franţuzeşti, italieneşti şi germane. Este unul din puţinele cuvinte române care au pătruns în limbile de circulaţie mondială. După cum se ştie, în ultima vreme, interpenetraţiunile lingvistice au luat amploare graţie aportului adus prin radio, stadioane şi televiziune.

Mai notez faptul interesant şi îmbucurător, că una din cele două sute de întrebări, care se pun candidaţilor la intrarea în cadrul şi corpul diplomaţilor din SUA, pe o listă de învăţământ, se referă la sculptorul român Brâncuşi. Cine nu ştie despre Măiastră şi despre biografia gorjanului, la Washington pică la examen. Se înţelege grija tuturor ca fiecare fapt biografic, cuvînt pronunţat şi opera lui Brâncuşi

să fie receptate, interpretate şi comentate just. Această grijă este şi la noi în ţară, ca şi în străinătate.

Pînă acum nu s-a ajuns încă la un consens oarecare şi la o măsură mijlocie.

La unanimităţi nu se va ajunge niciodată fiindcă problemele puse sînt ireductibile în antinomia lor.

Profesorul Ion Schinteie în cadrul universităţii craiovene reia într-un nou studiu exegetic problema sub titlul *„Ciclul Păsării în opera lui C. Brâncuşi"* (Revista *Ramuri,* iunie-iulie, 1966), aducînd cîteva contribuţii noi, precum şi o polemică discutabilă şi neaşteptată cu subsemnatul. E vorba de un amic al meu mai vechi, încă de prin anul 1943, împrieteniţi prin pasiunea brân-cuşologiei şi a antifascismului.

Ion Schinteie ne pune în cauză, direct. Nu este de loc de acord cu interpretarea noastră pe care o găseşte *prea folclorică* şi *prea anecdotică* în legătură cu pasărea Măiastră.

Despre geneza şi interpretarea Măiastrei am tipărit în cele 37 de teme de conversaţii cu Brâncuşi din *Portrete şi Controverse* (vol. I, 1945) un singur text scurt.

Ion Schinteie reproduce exact acest text pe care l-am cules din gura sculptorului, dar nu-i acordă *credibilitate* şi nici *autenticitate.*

Sînt dezolat.

în subdialect local parcă mi-ar spune:

— Măi, neică, l-ai scos din „burtă", textul.

Despre Măiastră s-a scris în multe limbi.

A. Tacha — o esteticiană — a făcut şi o teză de doctorat la Paris („Evoluţia motivului păsării în opera lui C. Brâncuşi"), cu cîteva recenzii în revistele de artă şi literatură comparată.

în polemica deschisă de profesorul Schinteie am noroc : exact peste douăzeci de ani de la publicarea textului meu, Peter Neagoe confirmă prin *Sfîntul din Montparnasse,* trimis de dincolo de mormînt (adevărate *Mémoires oVQutre Tombe),* precizia şi exactitatea culegerii noastre din oralitatea lui Brâncuşi.

Neagoe a murit în 1960 şi *Sfîntul său din Montparnasse* este din 1965. Culegerea noastră este din 1945.

Asupra textului nostru din 1945 referitor la *Măiastră,* Ion Schinteie glosează următoarele în revista *Ramuri* din iulie 1966:

„Atribuind o importanţă exagerată elementului ţărănesc mitologic, mulţi comentatori susţin că pasărea Măiastră este o pasăre mitologică luată din folclorul oltean, dintr-o legendă care vorbeşte despre pasărea fără somn, care vroia să se facă om".

Ion Schinteie adaugă, pejorativ, dar ne citează în continuare cu exactitudine:

„Mai mult, se afirmă că — urmează citatul din *Portrete* şi *Controverse* (pag. 165) — Făt Frumos se află în căutarea Ilenei Cosînzene. Pasărea Măiastră este pasărea care vorbeşte şi care a indicat drumul lui Făt Frumos.

Ion Schinteie mai spune:

„Cercetătorului care cunoaşte bine realităţile de la Hobiţa şi satele dimprejur, susţinerea de mai sus i se pare cu totul literară. Se acordă un prea mare loc anecdoticului în dauna plasticului." *(Ramuri,* iulie 1966).

Sint iarăşi dezolat, dar nu dezarmat.

Ion Schinteie este născut în cătunul Hobiţa, comuna Peştişani din jud. Gorj. Face parte din sutele de nepoţi ai lui Brâncuşi pe filiera surorii şi verişoarelor sale. îşi adoră înaintaşul şi ruda celebră. Cunoaşte basmele locale. Neagă că ar fi pe acolo un basm cu pasărea fără somn. Ion Schinteie ştie că există „o mitologie locală foarte bogată, chiar o mitologie a păsărilor. Există şi o magie ţărănească".

înşiră aceste păsări şi superstiţiile din memoria

sa:

***1*.„Capul de porumbel sau de cîţă nu se mănîncă deoarce se aseamănă cu un cap de şarpe (pasărea Măiastră in primele variante are cap de şarpe)". Să notăm că vorba de cîţă în subdialect însemnează bibilică;**

***2*.„Cucul, rindunica, barza, codobatura, pupăza, zamfiroiul — spurcă primăvara, dacă le auzi cîntind sau le vezi pe nemîncate";**

3.„Mitologia de la Hobiţa este esenţial telurică cu baza realistă";

4.„Şi la mitologia păsărilor putem adăuga pe aceea a şerpilor: în anumite zile dacă vezi curelele de la opinci, te muşcă şerpii vara; pe aceea a cailor: ai lui Sînt Toader sînt cei mai năzdrăvani; ai lupilor; gadinii sînt spaima copiilor, care păzesc oile; a ursului etc."

Care este teza lui Ion Schinteie în privinţa *genezei Măiastrei?*

Care este teza lui Ion Schinteie în privinţa interpretării Măiastrei?

Basmele româneşti şi olteneşti sînt multe. Meşterul Brâncuşi a trăit zece ani la Craiova după ce călcase cu pasul lanţul carpatin, fiind ciobănel la oi.

La hanul Spirtarului, din dosul gării Craiova, băieţelul de prăvălie Costache Brâncuşi a ascultat mult folclor oltean, ardelean şi moldovean de la lăutari şi de la călători. Hanul i-a fost prima şcoală a Ameţii. Hanurile de odinioară au jucat roluri economice importante şi progresiste, în schimbul de mărfuri şi în schimburi de idei sau informaţii.

De la aceşti călători, cîte o dată beţi sau melan-colizaţi de către vioriştii tuciurii, micul Costache Brâncuşi a avut ocaziunea ca să asculte binecunoscutul cîntec popular auzit şi de generaţia mea cea următoare.

între noi se află distanţa de timp dintre 1876 şi 1904.

Clasa moşneană şi pribegia ne-au fost numitorul comun.

Poezia populară spunea cam aşa:

în grădina lui Ion, Toate păsările dorm. Numai una n-are somn. Nu mănîncă şi nu doarme, Ci strigă Ioane, Ioane/

Acest cîntec popular are o serie de variante.

Le-am controlat cu ajutorul folcloristului profesor Ovidiu Papadima.

Mi-am controlat, deci, memoria fidelă şi textul cu un folclorist de seamă. Notasem conversaţia încă din 1938-1939 şi am tipărit-o în 1945. Ovidiu Papadima nu 1-a cunoscut pe Brâncuşi şi nici nu-i este nepot, dar cunoaşte basmele româneşti şi olteneşti pe de rost.

Acest basm al păsării fără de somn, care nu mănîncă şi nu doarme, şi care strigă Ioane, Ioane, 1-a auzit în tinereţele sale Brâncuşi după cum îl auzisem şi eu. îl cunosc toţi folcloriştii.

Mi-aduc aminte că Brâncuşi mai obişnuia să cînte un vechi cîntec craiovean:

Colea-n grădiniţă, Sub bolta de viţă.

Cînd discutam cu meşterul despre geneza şi semnificaţia Măiastrei, dînsul tocmai terminase de intonat melodia sub bolta de verdeaţă a restaurantului zidit în Bucureşti de către marele arhitect focşănean Ion Mincu. Restaurantul se află la şoseaua Kiseleff şi se mai numeşte Bufet. Acestea sînt date *autentice* in memoria mea. Pasărea fără somn care strigă *Ioane, Ioane* era Măiastră din sculptura brâncuşiană. A urmat cu meşterul o îndelungată conversaţie despre eroul Ion şi Ioniţă, despre nomenclatura

noastră din Oltenia, despre Ioniţă Făt Frumos şi Ileana Cosîn-

zeana.

Folclorul ne spune:

In grădina lui Ion toate păsările dorm.

Cine n-a auzit pe vremea lui Brâncuşi şi a mea melodia simplă şi elegiacă? Numele de Ion este cel mai răspîndit pe plaiul nostru. în Oltenia cu numele de Ion rivalizează doar numele de Marin. Chiar Făt Frumos se denumeşte în Oltenia ceva mai complicat: Ioniţă Făt Frumos.

Iancu Jianu se numeşte în unele hrisoave şi epistole *Ioniţă* Jianu, fiindcă Jianu era frumos ca un semi-zeu, l-au alintat ursitoarele cu trei moşii pe care şi le-a periclitat în posesie, jefuind pe caţaoni şi chiar pitacii de aur fiscali recoltaţi de Vodă Caragea în Oltenia.

Fiecare nume în basme şi literatură îşi are sonoritatea şi tîlcul său.

Brâncuşi a fost mare meşter poet şi în alegerea titlurilor statuilor sale: *Rugăciunea, Cuminţenia pâmintului, Poarta sărutului, Columna infinitului, Narcis, Adam şi Eva, Reîntoarcerea fiului risipitor, Pinguinii, începutul lumii* (Oul), *Muza adormită, Leda, Prometeu.* Toate titlurile sînt mituri şi simboluri încărcate de emoţionalitate şi feerie lingvistică.

Marii şi mici prozatori de nuvele şi romane bune pun preţ osebit pe alegerea numelor. Aşa a făcut Balzac,

Creangă şi Caragiale. După cum se ştie, criticul G. Ibrăileanu şi alţi critici literari străini au subliniat faptul cu prisosinţă.

***Măiastră,* care este acea pasăre fără somn a lui Ion din basmul oltenesc, se aliază firesc cu Ioniţă Făt Frumos, plecat în căutarea eternei Ileana Cosînzeana. Măiastră îl ajută ca să iasă din impasul vieţii de demoni, de vrăji negre, de cotoroanţe, de vrăjmaşi, de familiile potrivnice şi din pădurea răului.**

Prinţul Ioniţă care este un voievod al purităţii, uneori aşezat pe tron cu averi frumuşele, pleacă în căutarea cenuşăresei fără zestre. El poartă zale, merge călare, înarmat cu un pantofior. Găseşte piciorul Ilenei Cosînzene la cuhnie şi în cenuşă. Alteori Duhul-Rău aruncă o perie care se face pădure deasă. Făt Frumos străbate pădurea pe poteci tăinuite indicate de pasărea fără somn. Făt Frumos şi Cosînzeana, adică Ion şi Ileana, formează cuplul nemuritor al vieţii tinere şi genuine din Oltenia. Lîngă ei se află Măiastră ca protectoare. Acest cuplu al lui Ioniţă şi al Ilenei în iubire fără de moarte a fost redat de Brâncuşi în versiunea *Sărutului* ca monument funerar în cimitirul din Montparnasse pentru Tanoşka Gaşevskaia. A mai fost redat în *Poarta sărutului* de la Tg. Jiu pentru eroul anonim întors soldat victorios din luptă, care intră în nuntă pe sub poarta zăvoiului. Nunta este a lui Făt Frumos cu Ileana lui. Meşterul a dăltuit şi *masa dacică* cu scaune de piatră pentru nuntaşi. La această *masă dacică* cu 12 scaune se aşază: mirele, mireasa, naşul, naşa, socrul mare şi soacra mare, socrul mic şi soacra mică, cei doi colăcari cu două

surate ale miresei. Total, 12 persoane. în *Poarta sărutului* avem gravate opt medalioane cu oul spart în două, care este simbolul fecundităţii. Mitul cuplului unic în viaţă şi în moarte se află în literatura universală. Brâncuşi 1-a realizat pe fragmente statuare ca în *Măiastră* şi *Sărutul,* ceea ce a rea-7 lizat Shakespeare în *Romeo şi Julieta,* Grillparzer în *Hero şi Leandru,* Goethe în cuplul *Faust* şi *Margareta,* Bernardin de Saint-Pierre în *Paul et Virginie,* Tolstoi în contele Vronski şi Ana Ka-renina.

Dacă faptele sînt simple în explicarea genezei din *Sărutul,* ca şi în interpretarea variantelor, deşi există mari divergenţe asupra interpretării *Porţii sărutului* de la Tg. Jiu şi a Mesei dacice, lucrurile se complică într-adevăr în privinţa genezei Măiastrei.

Măiastră are 29 de versiuni. După opinia lui V.G. Paleolog ar fi pe glob, bob numărat, 33 de variante şi alte 4 replici ieşite din mîna lui Brâncuşi.

V.G. Paleolog a mai furnizat date interesante în ziarul *Înainte* din Craiova (1965) pe această temă. Brâncuşi, aflat bolnav de tifos la Paris, privea solitar şi în delir o pasăre care îşi făcuse cuibul în atelier. Aceasta ar fi fost geneza Măiastrei.

La prima ipoteză a tifosului, V.G. Paleolog a adăugat ipoteza numărului doi:

„Basmul păsării Măiastre atotştiutoare care conduce pe amant spre închisoare unde este ţinută iubita lui, îl sfătuieşte la nevoie, îl apără, îl inspiră." *(Pasărea Măiastră,*

împrejurări, ziarul *înainte,* Craiova, nr. 6 234 din 14 martie 1964).

Profesorul Ion Schinteie crede că basmul Măiastrei nu se găseşte la Hobiţa-Gorj.

El este un localnic şi nepot al lui Brâncuşi. Noi nu-1 credem pe Schinteie pentru considerentele folcloriştilor specialişti. Specialiştii ştiu mai mult decît localnicii. Nu toţi localnicii ştiu toate basmele locale. Unii dintre ei habar n-au de basme. Bunica mea, baba Stana de pildă, ştia o mie şi unu de basme locale. Nepoatele ei profesoare de limba franceză şi italiană nu mai ştiu decît 2—3 basme, ca să le spună la copiii lor. Licenţele şi doctoratele fac salturi calitative ? Noi nu credem de loc aşa ceva.

Comentînd pe Vasile G. Paleolog, amicul meu Ion Schinteie adaugă maliţios:

„Este şi motivul pentru care V.G. Paleolog, care mai mult decît alţii, intuind pregnant rădăcinile folclorice ale sculpturii brâncuşiene, are nevoie să treacă pe versantul drept al Transilvaniei, al Retezatului, să meargă pînă în Bihor, pe muntele Găina, în căutarea *basmului Păsării de aur cu ouă de aur sau Măiastră."*

(Cuvintele subliniate de noi sînt citate de Ion Schinteie din foiletonul lui V.G. Paleolog din ziarul *înainte).*

în folclorul românesc găsim trei păsări în feluritele lui basme:

***a)*Pasărea-suflet,**

***b)*Pasărea fără somn,**

c) **Pasărea vitează (Pajura), care păzeşte oul de aur sau posedă ouăle de aur în cuibar.**

Să analizăm ipoteza Paleolog menţionată de Schinteie cu maliţiozitate.

Ipoteza no. 2 a lui Paleolog a păsării viteze nu o socotim nici noi ca geneză a *Măiastrei,* dar pentru alte argumente şi considerente:

***1.*Brâncuşi a cunoscut basmul Păsării fără somn care conduce pe Făt Frumos în căutarea Cosîn-zenei şi ni 1-a povestit nouă.**

2.*Brâncuşi a mai spus acest lucru şi lui Peter Neagoe care 1-a consemnat în cartea sa *The Saint of Montparnasse.

Din New York 1965 şi Bucureşti 1945 vin doi martori oculari şi auditivi, care spun acelaşi lucru *de visu e de auditu.*

Proba testimonială nu este decisivă, ci numai indicativă. în vechime, *testis unus, testis nullus.* Pînă în 1965 eram singur. Din 1965 sîntem doi. E drept că în justiţie ca şi în estetică, probele se cîntăresc. Nu se adună şi nu se numără. Noi continuăm argumentaţiile şi strîngerea de probe la geneza *Măiastrei.* Asupra interpretării sînt acorduri aproape generale. Dihonia începe la geneza ei.

Adaug că indiciile şi prezumţiile de care mă servesc ca probe sînt decisive în justiţie numai în limitele veracităţii şi monovalenţei.

Făt Frumos din Transilvania, unde aleargă V.G. Paleolog, pe versantul Retezatului carpatin şi chiar în Bihor, s-ar fi dus în ţara zînelor că să caute pe Ileana Cosînzeana.

Aşa spune basmul ardelenilor. Ioniţă se cheamă Ionică la ardeleni în basme. Ionică se coboară într-o prăpastie pe o potecă sinuoasă şi cuminte. Acolo Ionică găseşte o moară care se învîrteşte singură.

Iată că vine morarul, un bătrîn.

Moşneagul îi spune cu mîndrie:

— Aceasta-i moara Ilenei Cosînzene.

Ce se întîmplase?

Ileana Cosînzeana biruise puterea Zmeului, care o răpise. Zmeul ar fi dorit să o ia de nevastă. Ileana 1-a refuzat. Zmeul nu s-a atins de ea cu violenţă. Nu i-a reuşit nici seducţiunea. Ileana trăia acuma singură. Nu mai dorea să se mărite cu nimenea. Ionică Făt Frumos căutase pe Ileana Cosînzeana, aflase unde se găseşte, dar nu putea ajunge la ea. Se găsea, momentan, în prăpastie, lîngă moară. Nu putea ajunge pe tărîmul nevăzut. Acesta este basmul ardelenesc. Dădea ajutor morarului ca ucenic, în melancolie şi cu osîrdie de muncitor conştiincios.

Ionică Făt Frumos află de la moşneagul morar că din două în două săptămîni, vin opt pajure uriaşe, care încarcă şi zboară cu patru saci de făină, cîte două pajure la un sac. Sacii îi duceau în palatul de cleştar al Ilenei Cosînzene.

Dacă pajurele nu se întorceau la vreme, Ileana Cosînzeana le bătea cu bici de foc. Aşa spune basmul ardelean.

Acest basm nu poate fi geneza Măiastrei brân-cuşiene. O pasăre fermecată nu poate fi bătută ca un căţel sau ca un dulău ciobănesc.

Continuăm basmul aflat în textele folcloriştilor specialişti.

Ionică Făt Frumos se bagă într-unui din cei patru saci în loc de făină pentru a fi purtat de pajure. După cum se vede, Făt Frumos devine mormoloc. Nu mai are şira spinării, ceea ce este inconceptibil ca psihologie a voinicului. Gheboşii pot recurge la asemenea trucuri.

Două dintre cele opt pajure îl iau şi-1 transportă în sac cu ciocurile. După patru zile de zbor depun pe Ionică la pităria Ilenei Cosînzene. Făt Frumos e plin de făină. Se face nunta.

După cum se vede, basmul popular ardelean este lipsit de nobleţe ca şi pajurele care depun ouă de aur în cuib sau clocesc aur ca găinile în cuibar.

Basmul ardelean n-a putut fi sursă de inspiraţie pentru statuarul atît de inspirat din Hobiţa. V.G. Paleolog greşeşte.

Brâncuşi era un mare poet scăldat în apele şi tematica simbolismului şi a lui Eminescu.

Despre *Pasârca-suflet* a mai scris cercetătorul ştiinţific şi etnograf, Gh. Pavelescu, un studiu foarte valoros *(„Contribuţii pentru cunoaşterea cultului morţilor la românii din Transilvania*[11] în *„Analele Arh. de folclor",* extras din 1942).

_ „Pasărea-suflet" se regăseşte în mai multe locuri din Europa şi din lume. De pildă în *„Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens"* (vol. VIII), se pot găsi multe date de folclor comparat.

Pasărea-suflet ca motiv funerar de stîlp se regăseşte uneori în Transilvania, stilizată brâncu-şian înainte de naşterea lui Brâncuşi.

După ipoteza lui Ovidiu Papadima ar putea fi *„o contaminare"* între Pasărea-suflet, Pasărea-vi-tează şi Pasărea fără somn la Măiastră lui Brâncuşi.

Eu nu cred în *„contaminare"* în cazul concret al travaliului artistic al lui Brâncuşi, ci rămîn la ipoteza genezei în Pasărea fără de somn. Această geneză am auzit-o din gura lui Brâncuşi. Are şi plauzibilitate de stilistică generală simbolistică. Dealtminteri, eu am redat atunci conversaţii autentice. Nu este vorba de interpretări care pot fi personale, valoroase, mai puţin valoroase, sau lipsite de valoare, ci de relatări asupra făurarului conştient, asupra creaţiei sale care a făcut relatări similare amicilor şi ucenicilor. Tezaurele instinctuale, genuine şi ancestrale, joacă rol esenţial în creaţia artistică. Deseori, artistul nici nu ştie singur ceea ce a făcut. I-o spune criticul şi exegetul. Din aceste discrepanţe se nasc dificultăţi şi controverse nesfîrşite asupra sensurilor exacte şi a interpretării unei opere de talent sau de geniu.

în problema noastră, junimistul Miron Pompiliu a publicat cîndva în *Convorbiri Literare* (VI/1862, pp. 17—31) despre Ileana Cosînzeana şi Ioniţă Făt Frumos:

Ileana Cosînzeana, din cosiţă,
Floarea-i cîntă.
Nouă împărăţii ascultă.

Despre *Măiastră* lui Brâncuşi ascultă şi vorbesc nouă ţări aflătoare peste nouă mări.

Ion'Schinteie ironizează interpretarea noastră cu Pasărea lui Făt Frumos şi Cosînzeana:

„Se poate conchide că mitologia ţăranilor de la Hobiţa are un caracter foarte realist, că întreg tezaurul naţional al copilăriei lui Constantin Brâncuşi nu cuprinde atît *«lirism magic, incantaţii folclorice, aspiraţii spre infinit şi turmentate»* şi nici *«nucleu ideativ metafizic»,* ci elemente concrete, extrase din viaţa de păstori, cioplitori ai lemnului, în mai mică măsură plugari, într-un cuvînt muncitori cu braţele pentru satisfacerea tuturor nevoilor vieţii".

în opinia sa, mitologia ţăranilor de la Hobiţa ar avea un caracter strict realist. Iar aceşti rurali ar fi *„într-un cuvînt"* sau mai multe cuvinte doar bieţi muncitori cu braţele pentru satisfacerea bietelor nevoi ale vieţii.

Noi ştiam că din judeţul Gorj au plecat soldaţii politici şi filozofii revoluţionari ai lui Tudor Vla-dimiresc'u în cioareci. Noi mai ştiam de fenomenul pandurilor care n-au plecat, cîteva secole, la moarte contra turcilor, în Ada-Kaleh, pentru satisfacerea nevoilor vieţii personale. Au plecat pentru idei. Aceste idei şi sentimente înflăcărate reprezentau numai nevoile vieţii comunitare şi naţionale. îndeobşte pandurii au fost moşneni, care aveau acoperite *„bietele nevoi"* ale vieţii personale. Ei au luptat pentru pălmaşi, pentru desfiinţarea iobă-giei, pentru emanciparea ţiganilor din robie şi pentru alungarea fanarioţilor din ţară.

Exilul parizian al lui Brâncuşi a fost pentru ţeluri înalte de artă şi pentru etica unui stil de viaţă de haiduc şi panduri. N-a fost un exil derivat din „gărgăuni" şi nici pentru veleitudini carieriste, ci pentru păsările fermecate şi fără somn ale Olteniei, care sînt: eroismul, jertfa, morala stoică, arta unificată cu justiţia pe acest pămînt.

E o diferenţă fundamentală.

Ion Schinteie afirmă:

„Brâncuşi a pornit totdeauna de la realitatea înconjurătoare. El este un *mare realist.* Această realitate n-a dat-o însă decît în esenţa ei. Numai astfel înţelegem de ce a urmărit în tot ciclul Păsării să redea nu o anatomie, ci esenţa înaripatelor, zborul lor, de aceea *afirmaţia inspiraţiei din basme pare atît de hazardată".*

Afirmaţia noastră că Brâncuşi s-a inspirat din basmele Olteniei nu este de loc hazardată, ci o profundă realitate. Dar această realitate nu este de natură telurică şi empirică, ci este o realitate de natură sufletească şi intelectuală.

Nu fac basmele parte din inspiraţia cotidiană şi realităţile trăite?

Basmul este izvorul de apă vie. Pilda lui Tudor, a pandurilor şi a haiducilor a fost *motor* pentru Brâncuşi, ca şi pentru stilul său specific de viaţă la Paris.

Pandurul şi haiducul dispreţuiesc adînc nevoile personale şi se conduc după nevoi generale. Ei posedă un nucleu ideativ precum şi aspiraţii spre infinit cu turmentele fatale. Acest nucleu ideativ se prelucrează cu lirism magic şi cu incantaţii folclorice.

Un artist popular sau cult nu caută ouăle de aur în cuibar pe la pajure voinice, ca V. G. Paleolog.

Nici nu este un *„teluric"* simplu cu nevoi elementare, cum socoteşte Schinteie pe hobiţeni.

Care este soluţia lui Ion Schinteie în această dilemă a Maistrăi?

A dat o soluţie.

Soluţia a fost găsită în Porumbelul sălbatic *(Columba Oenas).* N-a găsit-o în porumbelul domestic cu dulcea lui carne foarte gustată în satele Olteniei.

Profesorul estetician o spune cu precizie şi nonşalanţă:

„Iată de ce, dacă Măiastră nu-i aceea din poveste, ea este cu siguranţă tot de la Hobiţa". Să ascultăm:

„Dintre toate păsările care pot lăsa amintiri neşterse în tezaurul de imagini al unui copil genial dotat să vadă sculptural, nici una nu are o contribuţie mai mare decît *Columbul".*

Porumbelul se cheamă în subdialect de Hobiţa şi în cîteva regiuni muntoase *golumb.*

Ion Schinteie descrie porumbelul sălbatic după amintiri proprii şi după A. Brehm. Ne amintim şi noi de podul casei străbune de pe Olteţ-în-jos, care era plin cu vreo 2—300 de „golumbi" domesticiţi. Se înmulţeau îngrijorător, deşi făceam din ei hoşma, ciulama, ciorbă şi friptură. „Golumbii" noştri au mai rămas şi astăzi în casa zidită de

Neică Ioniţă.

Ion Schinteie descrie porumbelul sălbatic, pe acela aflat în scorburi *(Columba Oenas)* cu trimiteri la A. Brehm *(Die Vogel]* Leipzig, 1913, voi. III, p. 286):

„Porumbelul din scorbură, colorat cu roşul închis al macului pe cap, pe gît, pe părţile superioare ale aripilor, părţile de jos ale spatelui şi pe picioare cu albastru închis bătînd în cenuşiu şi stropit cu roşul vinului pe partea superioară a spatelui — şi cu albastru mat pe restul trupului, strălucind în soare, acolo, sus, cocoţat în stejarii cei mai înalţi din pădure de unde îşi trimitea în liniştea plină de zumzet, ca din vîrful unui uriaş pilon de TFF, caracteristicul său glas matinal: Hu... hu..., este pasărea care domină imaginaţia oricărui copil cuprins de teroarea panică a cîmpu-lui şi a pădurii, singur, cu oile sale".

Fraza este proustiană. Remarcabilă. Dar, vreau pasărea mea. Pasărea mea fără somn. Pasărea fără somn a fost geneza probabilă a *Măiastrei. A* afirmat-o chiar Brâncuşi. O confirmă şi Peter Neagoe în amintirile sale.

Ion Schinteie respinge pasărea mea fără somn ca fiind literatură şi anecdotică.

Pune în schimb în golumbul său sălbatic *(Columba Oenas):* „privind *în* această pasăre, strălucitoare în soarele de vară şi proiectată pe albastrul cerului, copilului Brâncuşi i s-a întipărit pentru totdeauna în minte imaginea ei şi astfel a redat-o în pline variante ale motivului. Că astfel stau lucrurile n-avem decît să comparăm cu fotografia unui bătrîn stejar cu un golumb în vîrful scorburos şi uscat, în aşa fel că silueta pasării se conturează solitară şi maiestoasă, ca

prima Măiastră montată chiar de C. Brâncuşi în grădina Rodinei Steichen din New York." Apoi:

„Tot din această vreme artistul va fi uimit de zborul păsărilor: golumbul solitar aparent static pe soclul său natural, ori *găile,* planînd în zări pe aripi de vînt".

***(Găile* sînt bietele noastre ciori.) „Imaginea zborului însuşit în copilărie va fi valorificată artistic mai tîrziu: Măiastră, Pasărea în spaţiu, Coloana infinitului, Broasca ţestoasă zburătoare, Păsările-triunghiuri din guaşele sale".**

Aferim.

Dar de ce ar fi găile şi golumbii izvor de inspiraţie la *Măiastră,* iar nu pasărea mea fără somn din basm? N-o văzuse prin Hobiţa? Brâncuşi o vedea cu ochiul minţii. Brâncuşi nu era un materialist vulgar, un empirist banal englez şi nici un realist abraş şi oltean cu nevoile stricte ale vieţii.

Ion Schinteie urmează impenetrabil demonstraţia sa de realist:

„Afirmaţia inspiraţiei din basme pare atît de hazardată. Dimpotrivă, cercetînd elementele de bază ale inspiraţiei sale şi urmărind artistul ca mare plastician, a realizat în operele sale motivul păsării fără nici o preocupare de anecdotic, înţelegem şi limbajul prin care aceste opere comunică cu noi".

Aici ne despărţim de Ion Schinteie. Brâncuşi n-a fost un realist şi nici nu poate fi încadrat în şcoala realismului plastic clasic. Brâncuşi a fost un modernist revoluţionar în

concepţie '55 şi in tehnica statuară. Brâncuşi a fost un tipic

pandur al spiritului. Prin nucleul ideativ iniţial este un artist oltean şi un român de valabilitate mondială cu teme, probleme, aspiraţii şi soluţii universale. Cu cit un artist este mai ancorat în problematica locală şi universală cu atît are şanse de a deveni un artist universal. Brâncuşi a fost ancorat în clasa de moşneni a ţărănimii oltene din care au ieşit pandurii. Aceasta este teza mea nr. 1. Această clasă de moşneni a fost o clasă progresistă cu fermenţi revoluţionari încă dinaintea anilor 1876, anul naşterii la Hobiţa a lui Brâncuşi. Fermenţii revoluţionari şi progresişti i-a regăsit pe parcursul biografic la Craiova, oraş de care a fost atît de legat pînă la vîrsta de 22 de ani. între 1898 şi 1902 a stat la Bucureşti şi a învăţat. Locuia tot printre oltenii lui din Obor. Răscoalele ţărăneşti băteau la poartă. Fără folclor, fără basme, fără moşnenie, fără ţărănie, fără răscoala anului 1907 şi progresismul mai vechi al lui Tudor, Iancu Jianu şi Radu Şapcă nu poate fi înţeles sufletul sensibil al lui Brâncuşi, mintea sa iscoditoare, arta sa statuară şi isprăvile pariziene. La Paris a ajuns la vîrsta de 26 de ani ca un bărbat deplin format. Acolo a devenit frecvent revoluţionar în arta modernă. Estetica, filozofia şi etica sa sînt ale unui pandur moşnean ajuns proletar artistic des-ţărat. Acestea sînt tezele noastre generale din anul 1945 şi pînă astăzi. Am polemizat cu Petru Comarnescu, înainte de 23 August 1944, care nu era de acord cu aceste teze.

Cosmosul ideologic al lui Brâncuşi este foarte complicat. Tangenţele şi influenţele se pot depista şi fixa însă uşor.

Profesorul Ion Schinteie spune abia în finalul expunerii sale aproximativ exact:

„Brâncuşi e un demiurg, e sculptorul care la începutul veacului nostru, într-un moment de acută criză a artelor plastice, a ştiut să profite de toate cuceririle trecutului şi retopind vechiul cu noul să facă în sculptură pasul calitativ, devenind artistul plastic, care în lucrările sale a fixat trăsăturile distinctive ale veacului al XX-lea". 156

C. Brâncuşi n-a ştiut *„să profite"* de cuceririle trecutului. Brâncuşi a *trăit* o dramă a cunoaşterii din care a ieşit cu greu, ca dintr-o boală grea. Această dramă a cunoaşterii, numită criză rena-niană, este cunoscută multor intelectuali de marcă. Peter Neagoe ne-a descris drama în complexitatea ei ca vechi prieten. Ni-1 prezintă ca pe un sfînt pe sculptorul nostru.

A fost un sfînt ? A fost un erou ? A fost un pandur? A fost un haiduc? A fost un filozof? A fost un moralist de factură stoică ? A fost un moşnean des-ţărat? A fost un proletar artistic pur? A fost Esop? A fost Păcală? A fost Nastratin Hogea? Este un nou profet?

C. Brâncuşi a fost din toate cîte ceva, într-un portret de artist şi de înţelept, greu de pictat în cuvinte vane.

Nu sînt de acord cu finalul eseului profesorului Ion Schinteie:

„Iar aceasta s-a făcut cu efortul ce frizează supra-umanul, mergîndu-se de la *Columba oenas* la *Pasărea în spaţiu* (din colecţia Doamnei Peggy Guggenheim)".

Neagoe pune în gura lui Brâncuşi următorul text:

„I call it Măiastră. în Romanian fairy tales, Măiastră is the miraculous bird that leads lovers out of the forest of evil." (Această pasăre cu o numesc Măiastră. în basmele româneşti, Măiastră este pasărea miraculoasă, care scoate pe îndrăgostiţi din pădurea răului.) (pag. 167).

Brâncuşi a mai spus despre *Măiastră* sa, după ce i-a arătat geneza în basmele române, următoarele în textele lui Peter Neagoe.

„Pasărea este un simbol al zborului, care eliberează pe om de limitele materiei inerte. Aici, am avut de luptat cu două probleme. Trebuia să arăt în formă plastică sensul spiritului, care este legat de materie. Concomitent, trebuia să fuzionez toate formele într-o unitate. Chiar formele contradictorii trebuie să se unifice într-o nouă unitate finală. în filozofia mea asupra vieţii, 157 separarea materiei de spirit şi orice fel de duali

tate este o iluzie. Duhul şi lutul formează o unitate. Prin acest oval al trupului păsării, eu am separat şi am combinat două mişcări imperioase — una deasupra ovalului şi alta, dedesubt. Mă întreb singur: cum trebuie să balansez formele pentru a da păsării un sens al zborului fără efort ? După cum vedeţi, am reuşit cumva ca pasărea să plutească, dar n-am fost capabil să fac ca pasărea să zboare" (pag. 167).

E vorba de prima versiune a *Măiastrei* din cele 29.

GENEZA ANSAMBLULUI DE LA TG. JIU

înainte de executarea „ansamblului de la Tîrgu-Jiu", Milita Pătraşcu ridicase monumentul Eca-terinei Teodoroiu în aceeaşi localitate.

S-a cerut Miliţei şi un monument al eroilor, după ce a terminat satisfăcător pe cel al Ecaterinei Teodoroiu.

Milita Pătraşcu a declinat oferta. Nu s-a simţit în stare să ducă la capăt această misiune? Sau a fost gest de recunoştinţă şi de reconciliere? A recomandat pe Constantin Brâncuşi, maestrul ei parizian şi gorjan.

între Bucureşti şi Brâncuşi de la Paris s-a angajat o corespondenţă, care s-a îmbogăţit pe parcursul propunerii, al proiectelor şi al execuţiei finale.

Brâncuşi a refuzat să primească o centimă ca onorar. A lucrat gratis la Tîrgu-Jiu, ca un dar pentru judeţul său natal, aşa cum ştiu cert apropiaţii artistului.

***Coloana pomenirii fără de sfîrşit,* cu schelet interior de oţel şi cu exteriorul din fontă arămită (care imită lemnul lustruit), a fost turnată într-o uzină la Petroşani cu ajutorul inginerului Geor-gescu. Brâncuşi a asistat personal la aceste operaţii.**

***Coloana* este o piesă funerară şi un monument pentru cultul eroilor numai în corelaţie cu catedrala ortodoxă. Corelaţia îi împrumută accentul votiv.**

Se ceruse sculptorului ca să execute *Cocoşul,* în material la alegere, în locul *Coloanei Infinitului.* Brâncuşi a refuzat şi a explicat:

***Le coq galique* nu-i cocoşul românesc. Cocoşul nu poartă manta militară în simbolica românească. Prefer *Columna Infinită* ca o coloană a pomenirii morţilor.**

Brâncuşi mai executase ca monument funerar în România *Rugăciunea* de la Buzău. în adolescenţă, petrecută la Craiova, admirase deseori un monument funerar din cimitirul Sineasca pentru bunica Hortensiei Papadat-Bengescu, adusă moartă de la Geneva. Statuia s-a executat de către un sculptor străin. Bengeştii au fost moşieri olteni. Din viţa lor au ieşit mulţi militari şi doi scriitori. Generalul Bengescu a fost şi dramaturg. *Hortensia,*

căsătorită cu judecătorul *Papadat,* născută *Bengescu,* este o romancieră a regiunilor abisale, a sufletului citadin, o proustiană înainte de a cunoaşte literatura lui Marcel Proust. I s-a jucat şi o piesă de teatru, *Bătrinul.* Sculptorul Brâncuşi începe arta sa funerară cu admiraţia pentru Bengeasca, din Craiova, şi termină cu cultul eroilor de la Tîrgu-Jiu.

Rugăciunea **a fost joc artistic de incipientă. Ansamblul de la Tîrgu-Jiu a fost şi rămîne marele şi ultimul său joc artistic. A mai realizat: *Foca* şi *Broasca ţestoasă,* în două versiuni: una cu aripioare şi alta fără aripioare. Au fost jocuri de factură intimistă.**

Statuarul şi-a încetat activitatea la 66 ani, deşi a mai trăit 15 ani, pînă la frumoasa vîrstă de 81 ani, în luciditate. A îndurat într-o vreme boala cu stoicism, ca pe *le don de la maladie* (dono della malattia, cum spunea Francisc din Assisi), fără blesteme, fără jale şi fără zgomot. S-a refăcut total. O ultimă iubire pentru o fată gingaşă, 1-a cuprins cu un „toiu la bătrîneţe".

Despre ursitoarele lui Brâncuşi, mama sa a visat că pruncul i se va face preot. Pusese sare, pîine, busuioc şi alte obiecte simbolice şi de vrajă albă, sub pernă. Vraja albă s-a închegat şi pe aripile visului, feciorul ei Constantin a sosit, din depărtarea vîrstei viitoare, în sutană neagră preoţească.

Maria Brâncuşi, muica lui Constantin, se numeşte în registrele de stare civilă Diaconescu, după numele său de fată. A avut înaintaşi ţîrcov-nici, care sînt sacerdoţi de rang adjunct. Muica dorea să-1 vadă preot în sat, căsătorit şi cu

mulţi copii sau protopop la Tîrgu-Jiu, ca supremă treaptă. (Nu există preoţi în ortodoxie fără a trece, în prealabil, în taina nunţii.) Maria Diaconescu a avut nepoţi de la cinci feciori şi de la fiica sa Frusina, care ar fi trebuit să se cheme Constantina, arzător dorită de tată. Maria a mîncat chiar o calcavură pentru întîrzierea sa.

S-a realizat visul de ursitoare al Muicăi Maria Diaconescu-Brâncuşi ?

Fireşte că s-a realizat.

Constantin Brâncuşi n-a fost preot în sutană neagră, ci a ajuns mare pontif al artei timpului său. Maria a uitat calcavură benignă din cauza celui de al şaselea fecior.

Constantin nu s-a căsătorit niciodată. A avut ca soaţă pe Margit Pogany, pe Hélène — multă vreme — pe Florence, o irlandeză şi alte numeroase prietene. Nu s-a însurat şi n-a avut copii, la „casa lui", după visul terestrial al muicilor oltence.

Dar a avut casa lui, „gospodăria" lui în mijlocul Parisului. Şi a mai avut mulţi ucenici, fiii duhului, iar nu ai lutului. I-a avut din timpul vieţii în cohorte şi-i va avea multe veacuri. Aceste lucruri n-au fost prevăzute în visul ursitoarelor.

RUGĂCIUNEA

Rugăciunea **din cimitirul de la Buzău reprezintă un monument funerar închinat unei fete tinere moarte, fiica avocatului Petre Stănescu. Alături de fiică se află înmormîntat şi tatăl (1874—1905). Comanda pentru *Rugăciunea* a fost din 1907. S-a instalat în cimitirul buzoian ceva mai tîrziu după ce a fost admirată în atelier şi la expoziţia pariziană de mulţi prieteni şi cunoscători de artă, între care şi Rodin.**

Bustul în bronz al lui Petre Stănescu este lucrat tot de Brâncuşi, ca şi acela al îngerului care se roagă pentru o fată moartă, cunoscut sub numele *Rugăciunea.* Bustul Stănescu este tratat în manieră academizantă şi clasicistă. Tînărul Brâncuşi a venit de la Paris şi a petrecut o vară de vacanţă în podgoria buzoiană a clientei pentru a executa bustul soţului. Statuia fiicei a fost lucrată la Paris.

Rugăciunea **a căpătat o notorietate mondială prin faptul că este o bucată expresivă şi de incipientă a cubismului, care a avut o îndelungată şi fertilă influenţă în plastica de azi. (Cubismul a influenţat şi arhitectura.) *Rugăciunea* a fost lucrată la Paris şi adusă în ţară prin 1914, înainte de începerea primului război mondial şi aşezată în cimitirul buzoian.**

Pe cînd o lucra la Paris, printre amicii şi elevii săi se afla şi germanul Lehmbruck, care a ajuns mai tîrziu la celebritate în patria sa şi în Europa.

L-a influenţat şi pe Barlach, stea de primă mărime în plastica germană contemporană.

Criticul de artă Cari Einstein socoteşte într-o lucrare despre arta veacului XX *(Die Kunst dea 20 Jahrhunderts,* Propylaen-Verlag), că Lehmbruck n-a făcut în *Femeia îngenunchiată* (Die Kniende) decît să reia tema lui Brâncuşi. Probabil, că aşa s-au petrecut lucrurile. Membrii cenaclului artistic creează în stil unitar şi pe teme comune. Amiciţiile lor se fondează pe afinităţi elective şi schimburile intelectuale se fac pe nesimţite.

Statuia a fost adusă de la Buzău la Bucureşti şi se află la Muzeul de artă al Republicii. Originalul de bronz patinat a fost înlocuit cu o replică din ciment pentru cimitirul provincial.

EXPOZIŢIA CUBISTĂ DIN 1912 SAU NOUL HERNANI

In istoria cubismului, expoziţia de la Salonul Independenţilor (Quai d'Orsay, 20 martie — 20 mai 1912) se aseamănă cu reprezentaţia dramei *Hernani* de Victor Hugo pentru romantism.

S-a dat semnalul unui nou curent.

Grupul de artişti plastici (pictori şi sculptori) a fost compus din nume, dintre care unele au devenit celebre, altele au strălucit efemer pe firmament şi s-au pierdut în noaptea uitării: Archi-penko, Chagall, Delaunay, Gleizes, Gris, La Fresnaye, Laurencin, Le Fauconnier, Léger, Lhôte, Netinger, Mondrian, Diego Rivera.

Amicul şi elevul lui Brâncuşi, germanul Lehm-bruck, expune cu acest prilej două statui şi gravuri.

Brâncuşi prezintă *Muza adormită, Prometeu* şi *Sărutul.*

***Principesa X* a fost semnalul faimei, al doilea *Hernani* pentru oficialităţi.**

***Principesa X* a fost expusă în ziua deschiderii expoziţiei la Salonul Independenţilor (28 ianuarie 1920) şi apoi expulzată, înainte de sosirea preşedintelui Republicii franceze, fiind socotită „falică şi obscenă", cum precizează biograful Hans Bolliger (Berna).**

După cum îmi povestea Brâncuşi, şi-a luat *Principesa* la subţioară şi a coborît treptele în aclamaţiile şi huiduielile mulţimii irascibile, ca un Cezar în triumf la Roma. Nu se gîndise să lucreze ceva obscen sau falie. Povestea cu indignare despre acuza nedreaptă. *Principesa X* (pare-se din familia Bonaparte) avea un gît lung, sîni proeminenţi, era

vanitoasă şi se privea mereu în oglinzi. La mesele lucullice, la care invita pe sculptor, îşi punea o oglinjoară rezemată de o glastră cu flori ca să se vadă şi să-şi aranjeze coafura. Piesa lui Brâncuşi era o *satiră.*

Am încercat să-i amintesc despre teza conform căreia pe căile subconştientului, opinia sa despre vanitoasa şi voluptoasa principesă se poate să se fi concretizat sub forma unui phalus, obiectul dorinţelor aristocratei, care nu căuta arta, ci viaţa telurică.

Brâncuşi n-a acceptat interpretarea psihanalitică a lucrării sale.

RĂDĂCINILE LUI BRÂNCUŞI

Sculptorul cubist şi teoreticianul de artă plastică modernă Klee vorbeşte despre simboluri consolatoare. Brâncuşi a adus în arta veacului său aceste simboluri străvechi, a şters pulberea, le-a retrăit sincer în maniera şi în atmosfera simbolismului şi le-a reactualizat în manieră

abstrac-tizantă. Cubismul statuar s-a născut în atmosfera simbolismului agonizant. Figura centrală rămăsese belgianul Maurice Maeterlinck, după moartea lui Charles Baudelaire şi Paul Verlaine. Mai rămăseseră cîţiva epigoni influenţi ca Albert Samain şi Ion Minulescu (în România), care activau şi influenţau, în largi talazuri de lacuri ritmate de bătaia vînturilor melancoliei şi crizei.

Spune C. Giedion-Welcker: „Sculptura lui Brâncuşi combină calităţile frumuseţii radiante, mediteraneene ale formei cu înţelepciunea Orientului şi cu abstracţiunea formei". (Monografia despre Brâncuşi, p. 15).

Această poziţie: „posedă o consideraţie senzorială intensă pentru vitalitatea animală şi esenţe, şi, în acelaşi timp, asceza interioară a flăcării spirituale sub toate formele. Un curent calm al contemplaţiei părea să-i conducă gentileţea către aceste opere ale sale în care dinamica variată a procesului natural şi constanţa eternă a atitudinii spirituale se uneau într-o magnifică sinteză. " (op. cit., p. 19).

Apoi:

„Faptul că atitudinea lui Brâncuşi faţă de evenimentele contemporane era mai degrabă distantă nu dă o indicaţie de absenţă a răspunsului faţă de prezent, ci, mai presus de toate, era o manieră delicată a priveliştei faţă de ceea ce este efemer în lumina şi măsura eternităţii" (op. cit., p. 19).

Mai departe:

„O dovadă că el era întotdeauna treaz şi prezent se poate găsi în prieteniile sale cu cîţiva din creatorii epocii,

care împărtăşeau cu el arta şi lumea Parisului. Aceste prietenii merg de la Douanier-Rousseau şi Guillaume Apollinaire, pînă la James Joyce. Aceste relaţii se dezvoltau în strînsă prietenie, cum a fost cazul cu Modigliani, cu Marcel Duchamp, Eric Satie, Ezra Pound şi alţii. Aflat în inima Parisului, cu toate că primea vizite oficiale şi neoficiale de la plenipotenţiarii şi ambasadorii multor ţări, stilul său de viaţă a rămas, în realitate, acela al unui ţăran român. Se înconjura de un mobilier cioplit de mîna lui, de la fotoliile de lemn şi pînă la scaunele de piatră şi uşa cu cadrul de lemn, care evocau atmosfera lumii copilăriei sale. Mobila rustică transplantată în mediul parizian despărţea studioul de sculptor de atelierul de meseriaş şi de odăile de dormit într-o manieră aproape solemnă şi arhaică. Mîncarea şi băutura pe care Brâncuşi le prepara pentru sine şi prieteni — în primii ani obişnuia să se risipească într-o ospitalitate aproape homerică — erau din cele mai simple şi mai îngrijite. în armonie cu odihna sa erau masa, fotoliul, laviţa, patul, obiectele de uz zilnic şi uneltele de lucru, de la soba de cărămidă pînă la presa de ulei din lemn şi pînă la cutia de lemn a gramofonului (cu sunet amplificat) construite de mîinile sale — totul era construit şi executat cu aceeaşi simplitate esenţială de care era îmbibată arta sa" (op. cit., p. 19).

C. Brâncuşi şi-a construit singur mobilierul rustic de la Paris.

N-a construit numai acest mobilier. A avut preocupări în această direcţie din timpul adolescenţei sale petrecute la şcoala de arte şi meserii din

Graiova. Acolo erau comenzi de" fotolii Bieder-mayer, de mobilier Luuis XV şi în stilul hidosului mobilier din timpul împăratului Napoleon III. Brâncuşi ştia multe meserii, inclusiv tîmplăria, fierăria, pictura şi sculptura. A confecţionat şi... făraşe pentru strînsul gunoiului din locuinţă pentru amicii în suferinţă şi lipsiţi de îndemînare, cum a fost cazul pictorului american, care a povestit întîmplarea ca o ilustrare a bunătăţii active de bun vecin a românului întîlnit la Paris.

Nu este vorba, însă, numai de bunătate, de omenie şi de bună vecinătate, virtuţi pe care le preţuia Brâncuşi şi le practica în viaţa cotidiană ca norme etice dintr-un sistem de gîndire şi sensibilitate. Acest sistem etico-filozofic nu deriva din umilitatea creştinismului evanghelic, ci dintr-o filozofie a naturalităţii valahe cu caracter rural şi vitalist, sedimentate în norme de multe veacuri.

Mobilierul lui Brâncuşi are o semnificaţie practică, dar şi de „gîndire emoţională".

în afară de aceste semnificaţii mai mult sau mai puţin sentimentale şi pragmatice, trebuie să atragem atenţia asupra artizanului Brâncuşi, asupra activităţii sale de 53 de ani la Paris în materie de mobilier, asupra sfaturilor tehnice şi asupra modelelor diverse de mobilier răspîndite cu generozitate de nabab şi rămase în anonimat.

Mobilierul îşi are artizanii, dar şi artiştii săi. Atît artizanii cît şi artiştii mobilierului rămîn, în genere, anonimi.

Munca şi realizările efective în materie de mobilier modern şi modernist au rămas în umbră.

Brâncuşi a simplificat şi concentrat formele de mobilier la maximum de funcţionalitate.

Memorialiştii sînt obligaţi moralmente şi pot aduce contribuţii interesante la cunoaşterea acestei faţete a proteicului sculptor Constantin Brâncuşi. Eu am receptat-o fugar, în cîteva vizite de atelier. Am discutat-o mai pe larg în ,, *Tischreden"* (conversaţii de cine şi dejunuri), fiindcă acele „conversaţii" ale lui Brâncuşi au avut aproape întotdeauna caracter de alocuţiuni şi de „cuvîn-tări inaugurale" *(Inaugiiralredcn)* şi de prelegeri

(Vorlesungen), adresate discipolilor săi. Am consemnat 37 teme de conversaţii şi circa 125 de aforisme şi fragmente ideologice. Mobilierul său rustic şi simplificator mi s-a părut excentricitate, sentimentalitate şi emoţionalitate.

Am comis greşeala de a nu fi consemnat nimic din dizertaţiile sale asupra mobilierului. Mi se păreau şi prea... balzaciene. Romancierul francez rămînea pentru mine neîntrecut în aprecierea şi descrierea mobilierului în legăturile sale cu omul şi psihologia sa. Am făcut o greşeală. Eu nici nu prea iubeam şi nu iubesc mobilierul modernist în camerele de locuit. Acest confort mă oboseşte şi are savoare de spital, de cabinet medical şi de dentist. Arhitectura prea complicată a unei case poate îmbolnăvi pînă la nevroză pe vieţuitor.

Producţiile şi naraţiunile sale despre mobilierul modernist al epocii contemporane meritau a fi luate în seamă. Socoteam că sînt luate în seamă şi consemnate. în orice caz, pe-atunci eu rămăsesem cu impresia că este unul

din făuritorii acestui stil bun pentru dentişti şi medici. Funcţionalitatea strictă şi geometria mobilierului actual răspîndit în America şi Europa au ieşit din mîinile de făurar şi din capul efervescent al lui Brâncuşi.

Această situaţie şi faptă este trecută cu vederea în monografia analizată mai sus a prietenei sale Carola Giedion-Welcker. O consemnăm pentru viitorii memorialişti şi pentru istoricii mobilierului secolului XX.

CÎTEVA FIŞE PLASTICE

1. OUL

Motivul *Oului* apare în marmură într-o bucată din 1915 cu titlul francez *Le Nouveau Né,* apoi în bronz lustruit (1915) şi se continuă, mereu stilizat, în *Le commencement du monde* (Facerea lumii) din 1924. Simbolizează geneza la plante, animale şi om, adică începutul lumii vii. Motivul *Oului* a fost dăltuit in opt medalioane din *Poarta Sărutului* de la Tg. Jiu.

2. DOUĂ NEGRESE

S-a vorbit pină la saţietate de arta negroidă a lui Brâncuşi şi de arta sa egipteană.

Cele două stiluri artistice africane sint antinomice şi la antipod. Arta egipteană este dedicată cultului faraonic al morţilor, ca o pregătire spre ultimul salt. Arta negroidă

încărcată de carnali-tate era socotită de Brâncuşi ca o artă vrăjitorească şi malefică.

Arta lui Brâncuşi are aderenţe fireşti, prin istorie, cu arta bizantină, descărnată, macerată şi hieratică, care dispreţuieşte cultul trupului.

Răfuiala lui Brâncuşi cu arta negroidă se face, polemic, prin cele două negrese: *Negresa albă* (La négresse blanche), din 1924 în marmură şi *Negresa blondă* (La négresse blonde) din 1926 în bronz lustruit.

Titlurile sînt paradoxale şi ironice. De ce? Care este' explicaţia ? Brâncuşi predică şi readuce omul la substanţa sa originară. Nu este o ruşine dacă eşti alb, negru sau galben.

Negresele sale — cea albă şi cea blondă — sînt evocări aparent abstracte, uşor de descifrat. Vitalitatea inerentă se subliniază prin motivul oului, unul mare şi altul mic, suprapuse, trunchiul şi capul, de două ori subliniate prin piedestal dublu.

Cele două aripioare sînt două picioare de raţă, o orătanie proastă şi uşor hilariantă. Ansamblul este ironic-tandru.

3. NARCIS

Adolescentul îndrăgostit de frumuseţea proprie se caută în oglinda apei. Nu se cunoaşte. A ieşit în zorii vieţii ei — egolatru —, rămîne înmărmurit de formele sale, de existenţa sa. Caută verificarea şi o găseşte în răsfrîngerea din apă. Joc înşelător.

Brâncuşi ridiculizează căutarea eului. Din eu nu pot ieşi decît valori malefice şi reduse. Eul fără cosmos este o automutilare.

Pe piedestal s-au aşezat bolovani din fundul apelor în forma oului pentru a sugera infantilismul şi incipienta gîndirii.

Datează din 1913, în plastru, cu titulatura *Fîntina lui Narcis* (La fontaine de Narcisse).

în 1910 a fost o primă variantă în marmură, a unui cap cu ochi enormi şi orbi, interiorizaţi.

4. MUZA ADORMITĂ

Sînt trei versiuni, două în marmură (1906 şi 1910) şi ultima în plastru (1926).

Prima versiune surprinde somnul fugar după maniera impresionistă a lui Rodin.

Evoluţia spre teluric şi arhaic, ca şi înţelegerea proprie brâncuşiană se demonstrează limpede în marmura a doua cu acelaşi subiect. Demonstraţie aproape didactică pentru interpret.

A treia versiune purifică lutul muzei adormite, intr-o eleganţă remarcabilă de linii şi ovale.

5. PRINCIPESA X

Statuia de marmură din 1920, care a provocat vîlvă şi scandalul obscenităţii, a debutat, benign, ca un studiu în peniţă din 1913—1914, aflat în muzeul de la Philadelphia. Studiul în peniţă nu are nimic indecent. Peste un trup

feminin planturos se suprapune un cap rotund cu ochi de broască şi alt cap feminin cu trăsături graţioase.

Acelaşi studiu de nud se reia în guaşă, fără capul graţios, cu gît alungit şi cu sîni, în care se repetă capul de batraciană concupiscentă.

Altă *Principesă X* din bronz lustruit (1916) este o bucată remarcabilă.

6. BASME

Basmele greceşti *Prometeu* şi *Leda* au fost prelucrate geometric, iar parabola ierusalimitică a noului testament despre fiul risipitor, într-o formă grotesca.

După *Cuminţenia pâmintului* din folclorul românesc, sub influenţa poporanistă (epoca tinereţii), a dat la maturitate *Minunea (Le Miracle,* 1936).

***Măiastră* a avut nenumărate versiuni, de la marmura din 1912 pînă la sfîrşitul vieţii, încercată şi în bronz şi în aur.**

Piedestalul din 1912 este artă de geometrie paralelipipedică, avînd la mijloc basoreliefuri, imitînd scoarţa copacilor din păduri. Privite atent, basoreliefurile sînt schiţe de figuri umane legendare de la începutul lumii, poate antropoizi sau monştri degeneraţi de la sfîrşitul ei. Pasărea tronează cu pieptul plin, muschiulos şi pufos, ca o nădejde în triumful elanului vital.

7. DOMNIŞOARA POGANY

Domnişoara Pogany are mai multe înfăţişări şi suie treptele evoluţiei sculptorului, concomitent, aproape trei decenii.

Există un studiu în peniţă din 1921. Mîini de felină şi vampir feminin. O marmură (1913) şi un bronz (1913) au acelaşi joc de mîini. Capul este plecat şi lipit de mîini în marmură şi ceva mai drept în bronz. Fruntea îngustă, ochii enormi, subliniaţi de arcade.

Alt studiu în guaşă, altul în' peniţă şi o marmură din 1919. Un bronz, lipsit de carnalitate, ca unghii ascuţite de felină, din 1920, abia descifrabile. O marmură din 1931, unde acelaşi cap cu aceiaşi ochi enormi, supradimensionaţi, se sprijină pe braţe devenite pilaştri, fără felinitatea unghiilor de tigresă. Pretutindeni *odor di femina,* parfum suav aproape volatilizat. E amintirea femeii iubite, dăltuită în marmură realizată plenitudinar, abia după 19 ani de încercări şi căutări.

8. TREI PINGUINI

Trei pinguini în marmură din 1914 formează un grup solidar. Se află în Muzeul din Philadelphia (S.U.A.).

Marmura îndelung lustruită are sclipiri mătăsoase în arcuiri uşor desenate.

9. COCOŞUL

Imaginea cocoşului a fost stilizată în 1924 din lemn moale (jugaştrii şi arţar), reprodusă pe scară monumentală, din bronz, pentru o comandă din Pittsburg.

Carola Giedion-Welcker consideră *Cocoşul* ca pe o sinteză între cele două tipuri de forme *Măiastră* şi *Poarta* (Op* cit., pag. 34).

Principiul geometric este aplicat cu stricteţe, atît în lemn cît şi în bronz, la dimensiuni felurite, pentru comenzi de muzee sau la particulari. *Cocoşul* a fost aşezat în grădini particulare printre flori şi arbori,' unde anunţă, triumfal, revărsatul zorilor.

Cocoşul* se îndreaptă, uscat şi matematic, din lemn de nuc sau bronz, spre cer, ca şi *Columna Infinitului,

Pentru *Columnă,* după indicaţia lui G. Schift, ca o replică la portretul său, dintr-o spirală, executat de Brâncuşi, romancierul James Joyce a găsit termenul umoristic, inexistent în limba engleză, pură combinaţie, de „hierarchitectitipto-pploftical" în *Finncgans Wake* (Priveghiul Finega-nilor).

10. TORSO

Anatomia umană nu avea secrete pentru Brâncuşi. Şi nici anatomia animalelor.

în studiul trupului debutează ca student la Bel-le-Arte în Bucureşti. Prieten cu conferenţiarul D. Gerota de la şcoala sa, ulterior medic, faimos practician, după observaţiile în sălile de disecţie ale facultăţii medico-farmaceutice întemeiate de generalul Davilla (fiul din flori al compozitorului Liszt şi al unei contese pariziene), Brâncuşi se încumetă să facă un *Ecorşeu* care este trupul lui Antinous din Belvedere fără dermă pentru a i se vedea muşchii. Simetriile eline sînt riguros respectate odată cu adevărul anatomic al unui trup perfect de tînăr bărbat armonios şi atletic, jupuit.

Soluţia clasică şi academică nu-1 mulţumeşte.

Rodin realizează ceva mai nou în *Uhomme qui marche* (1877), fără jupuire, fără cap şi fără gît. Urmează un *Torso de femeie* în onix (1918) şi un *Torso de tînără fată* din onix, în 1922, lucrate în brutalitate şi carnalitate. Concomitent, în 1922, din lemn moale, avem un *Torso* de tînăr bărbat, la antipod, abstractizant. în 1925 repetă, în bronz lustruit, ideea de torso abstract.

11. SĂRUTUL

Motivul *Porţii sărutului* din Tîrgu-Jiu realizat în 1937 — 1938 a început în 1908 în piatră calca-roasă.

***Sărutul* din Muzeul din Bucureşti are dimensiuni reduse (10,6x9,9x6,3). Se sporesc dimensiunile în bucata aflată azi în Muzeul de Artă din Philadelphia (S.U.A.),**

A treia variantă capătă aspect elegiac şi funerar în Cimitirul din Montparnasse — Paris (cronologic este varianta II, ultima fiind cea din Tîrgu-Jiu). îmbrăţişarea este contopirea dintre femeie şi bărbat, încercarea de a ajunge la unitate prin extaz erotic — ţel inaccesibil şi disperat. Contopirea este — aproape — strivirea fiziognomiei; dez-nădejdea se realizează prin alungirea braţelor, care cuprind grumazul. Nu se ajunge la unitate şi armonie prin carnalitate. E o iluzie grotescă sau elegiacă. Grotescul se subliniază în primele bucăţi şi elegia în statuia cimitirului. Nici o lascivitate în gîndirea justă şi în execuţia îndrăzneaţă. Gîndirea se găseşte în concepţia despre căsătoria unică a ţăranilor români, precum şi la toate popoarele

monogamice, în viziunea lor asupra iubirii şi a căsătoriei indisolubile.

Sărutul **reapare în arcul de triumf, dedicat ostaşilor victorioşi, morţi şi vii, în *Poarta* de piatră, de la Tîrgu-Jiu. De astă dată, simplificarea operează pînă la motivul oului, repetat în opt medalioane. Oul este spart exact în două: bărbat şi femeie, ca simbol al fecundităţii universale la cei vii, sărbătoriţi printr-o *Poartă* a sărutului. După *Poarta* sărutului urmează enigmatica masă rotundă cu 12 scaune, care este masa cinei nupţiale, după interpretarea noastră dată aşa-zisei „mese dacice".**

12. ZOOLOGIE

Pictura şi sculptura animalieră sînt capete glorioase în istoria artelor, ca şi omul zoofil.

Mizantropul urăşte omul sau nu mai are încredere în el.

Nu se spune frecvent „de cînd am cunoscut oamenii, iubesc clinele" ?

Brâncuşi iubea omul, cîinele şi întreaga gamă a zoologiei.

La sculptura animalieră cu lei şi cu fiare mitologice ale deşertului din arta asiro-babiloniană, elină şi egipteană, s-a adăugat epigonic Renaş-$_{17}$l75 terea italiană şi europeană. Decoraţia napoleoniană s-a inspirat şi a luat leul ca prototip, utili-zlndu-1 copios, alături de vultur, pînă şi în mobilier. Labele leului s-au folosit la punctele de sprijin ale fotoliului. Brâncuşi ura mobilierul *Empire* (Napoleon I şi Napoleon III). A lucrat mult în materie de mobilier readus la

geometrie şi funcţionalitate. Brâncuşi revine la o artă pură şi la extazul iubirii pentru animale şi vietăţi acvatice sau ale solului.

***Foca* stă în fruntea dragostei.**

***Pinguinii* au fost debutul artei sale animaliere (1914).**

***Broasca ţestoasă zburătoare* a fost finalul afecţiunii (1943—1944) după o *Broască ţestoasă* din lemn de păr (1941-1943).**

S-a intercalat *Peştele* în marmură albastră-verde (1918—1928) şi două bronzuri lustruite pe suporturi felurite. Oglindirea pe suportul bronzului sclipitor evocă sclipirea apelor liniştite sub razele lunii. A doua variantă rezumă ideea de *Peşte* şi viaţa acvatică germinativă.

13. PEŞTELE

Brâncuşi a creat *Peştele,* iniţial, „pentru un spaţiu verde într-un parc vast, ca să stea alături de un lac sclipitor". (C. G. W., op. cit., p. 30).

Prima versiune din 1922 era în marmură albă. A doua în bronz lustruit, care oglindea piedestalul de bronz lucitor ca oglinda (1926).

în 1928 1-a făcut din marmură albastră-verde, evocînd străfundurile germinative.

Brâncuşi era născut în 21 februarie, zodia Peştelui şi a lui Jupiter. îl considera ca pe o emblemă proprie. A lucrat zece ani la diferite versiuni pentru a rezolva proporţiile şi simbolul.

Influenţa în sculptura modernă a *Peştelui,* a *Pinguinilor* şi a *Focăi* a fost imensă.

Ca şi mobilierul său, lui Brâncuşi i se aplică lozinca:

— De la lume adunate şi la lume iarăşi date. 171

Brâncuşi intră in anonimat creator. S-ar fi bucurat, fiindcă n-avea orgolii individualiste.

14. LEDA

***Leda* este lebăda din mitologia elină. N-a acceptat ideea că zeul şi-ar depăşi limitele creaţiunii din patimă erotică pentru o pămînteană. A rămas pasăre în ovoide, bronz şi marmură, o abstracţie, care se confundă, de răutăcioşi, cu o lingură.**

15. COCOŞUL

***Uoiseau voie, mais le coq chante,* spunea Brâncuşi. Este funcţia fuduliei gratuite şi muzicale, ca şi funcţia de triumfător matinal, de paznic al peisajului şi de padişah. Alături, în versiunea de marmură, a pus şi oul, rodul funcţiunii sale de mascul. Nu se vede găinuşa. Se presupune, supusă şi anonimă.**

16. SUPLICI UL

Rodin aprecia mult *Le supplice,* cap de copil din 1906. Piesa aflată la Bucureşti este o lucrare fundamentală a artei moderne.

17. PRINCIPESA X ŞI VENUS DIN LESPUGNE

Statuia primitivă din Lespugne seamănă cu *Principesa X.* Prima, scoasă din pămînt de arheologi, pare a fi o zeiţă a fertilităţii.

Venus din Lespugne a fost dezgropată de arheologi cu cîţiva ani mai tîrziu după ce Brâncuşi executase şi a expus pe Principesa X. (Concepută în 1913 şi lucrată pînă în 1917.) Simpla coincidenţă între statuia unei epoci dispărute şi o statuie modernă a făcut senzaţie. Expresivitatea unei puternice senzualităţi nu are nimic falie la Venus din Lespugne. Se întrevede forţa, căldura şi torentul vital, ca şi la Principesa X, din prima 77 versiune. Venus a fost descoperită în 1922 în localitatea Lespugne, iar Principesa X datează efectiv din 1917. Scandalul a fost în 1920 cu prilejul expoziţiei cu o versiune falsă. Poliţistul Signac a îndepărtat-o. Blaise Cendrars se afla alături de Brâncuşi, împreună cu moderniştii.

18. ADAM

O arhitravă şi o coloană puternică reprezintă forţa şi bărbăţia.

19. EVA

Trei păstăi cu boabe împrăştiate reprezintă maternitatea, între piedestal şi păstăi se intercalează un falus evident în actul fecundării şi sacii testi-culari ovoidali.

Păstăile cu boabe împrăştiate sînt formate din jumătăţi ovoidale.

Oul face aluzie la fecunditate.

Geneza biblică a lui Adam şi Eva sînt redate într-un păgînism nou încărcat de senzualitate şi concupiscenţă. Piesa ar fi obscenă, dacă n-ar fi salvată de geometria abstracţiunii şi de legenda biblică.

Mitul *Adam şi Eva,* comentat în plastru, este după cum se ştie consemnat în Biblia plină de „obscenităţi", pentru sensibilitatea de mimoză şi de otrava moralinei filistinismului.

Perspectiva morală a sculptorului este vechi-testamentară.

Morala sa este o morală a naturalităţii. Nu se confundă naturalitatea cu naturalismul (fotografii şi „felii de viaţă").

Latinii au spus-o lapidar: *naturalia non turpia.*

Mitul lui Adam şi Eva reprezintă geneza, facerea lumii. Filistinii transformă pudoarea în pudi-bonderie şi morala în moralină.

**Ţăranii nu cunosc pudibonderia şi nici morali-nă. Sînt în schimb de o austeră moralitate în comportarea cotidiană. **

20. PORTRETUL SPIRALOID AL LUI JOYCE

Brâncuşi a portretizat pe amicul său Joyce sub forma unei spirale enigmatice care ornează monografiile despre Brâncuşi şi ediţiile nenumărate ale marelui romancier irlandez în multe limbi ale pământului.

Gare-i tematica acestui portret spiraloid ? Unde sînt izvoarele lui Brâncuşi? Joyce era adeptul lui Vico. Dar Brâncuşi? De unde a luat teoria piramidei fatale în filozofia istoriei?

Mersul ciclic şi organic al istoriei universale a fost expus şi demonstrat prima oară de către voievodul moldovean Dimitrie Cantemir înainte de Montesquieu, care-i cunoscut ca fondator al acestei filozofii a istoriei, reluată de O. Spengler şi Toynbee.

***Grandeur et decadence des Romains* de Montesquieu — ca redactare — este posterioară *Creşterii şi descreşterii imperiului otoman* scrisă în latineşte *(Incrementorum atque descrementorum aulae otho-manicae)* de primul filozof al istoriei savante române. Istoricii noştri au fost de rang european ca: Alexandru Xenopol, N. Iorga, Vasile Pârvan şi îndepărtatul Dimitrie Cantemir, mort în 1725.**

Bănuiesc că Montesquieu s-a inspirat de la Dimitrie Cantemir. Cînd juristul Montesquieu de la Bordeaux a publicat *Lettres persannes* a căpătat o subită notorietate. A fost chemat la Versail-les unde a cerut un post de ambasador. Nu i s-a refuzat, dar nu i s-a dat vreodată. I s-a cerut să facă voiajuri de cunoaştere a Engliterei şi a Europei. A purces la drum. A ajuns în 1729 pînă în Banat la Vîrciorova. (Am publicat o notă în „Viaţa Românească" în anul 1929, la două secole.) S-a împrietenit pe parcurs de ani cu diplomaţi pentru a învăţa meşteşugul. S-a împrietenit cu Antioh Cantemir, ambasador rus la Londra şi Paris, care ţine salon deschis şi mirific. Antioh Cantemir este feciorul lui Dimitrie Cantemir. I-a şi publicat opera centrală de mai sus, de filozofie a istoriei, în englezeşte, franţuzeşte şi în nemţeşte. A adăugat şi pozele secrete ale sultanilor pictaţi în serai, copiate de Dimitrie Cantemir prin coruperea unui

pictor italian. Coranul interzicea reproducerea chipului uman pentru a-1 opri de la idolatrie. Dimitrie Cantemir a stat 18 ani la Constantinopol în calitate de zălog al fratelui şi tatălui, zălog de voievozi şi capuchehaie (diplomat).

Poate că Montesquieu a văzut colecţia de chipuri de sultani şi manuscriptul latin. Poate că a citit şi ediţia engleză *(The Growth and the Decrease ofOthoman Empire).* Nu sînt sigur. Proba se poate face numai cu scotocirea bibliotecii personale a lui Montesquieu din Muzeul de la Bordeaux. Am amî-nat această călătorie proiectată la Berlin în tinereţe şi nu pot furniza probe.

Dimitrie Cantemir a fost membru al Academiei din Berlin la 1714. A furnizat monografia *Descriptio Moldaviae* (Descrierea Moldovei) ca discurs inaugural, pe care am tradus-o integral, din latineşte şi nemţeşte în română, în 1954 şi a apărut a IV-a ediţie la Editura Tineretului în 1965. Perga-metul latin s-a pierdut. A rămas traducerea germană şi un text latin copiat de un secretar rus Ilinski, fără latină la bază. D. Cantemir era un iluminist în materie filozofică. A scris multe cărţi.

Preocupările de filozofia istoriei sînt vechi în România.

înainte de Cantemir a fost Grigore Ureche, cronicar.

Contemporan cu Dimitrie Cantemir a fost Miron Costin, ceva mai în virstă, ucis de tatăl său, voievodul Constantin Cantemir, pentru „complot statat". Miron Costin este cronicar şi filozof român remarcabil. Un adevărat filozof al istoriei. Dimitrie Cantemir a asistat la tragedia politică a lui

Miron Costin, împreună cu Ion Neculce, ofiţer de ordonanţă al bătrînului şi cruntului voievod.

Ion Neculce a fost hatman al lui Dimitrie Cantemir în înfrîngerea de la Stănileşti (1711), conducător al oastei moldovene aliată cu Petru cel Mare împotriva turcilor invadatori.

Trei cronicari şi filozofi români (D. Cantemir, Ion Neculce şi Miron Costin) sînt amestecaţi, printr-un straniu destin, într-o tragedie: Ion şi Dimitrie omoară (prin participare indirectă) pe Miron. Ion ajunge fugar în Rusia şi Polonia, iar Dimitrie emigrează în Rusia cu familia.

Această tragedie a obsedat uneori pe Brâncuşi şi pe mulţi din intelectualii ţării; din ea se pot trage învăţăminte.

Gîndirea lui Brâncuşi a primit sugestiile şcolii istorice române şi străine care susţinea dezvoltarea ciclică a istoriei. Artist de gîndire emoţională, trăia profund şi patetic aceste idei filozofice.

Motivul cercului şi al ciclului revine în arta sa statuară. Semna cu CB. închis într-un cerc. A portretizat pe Joyce într-un cerc în care a desenat o spirală, care se încolăceşte. Spirala poate ajunge la marginea cercului, se loveşte şi coboară pînă la centrul cercului pentru a porni din nou.

Pentru Brâncuşi toţi cei care înfruntă destinul pierd echilibrul interior în mod iremediabil. Drama este o pierdere a echilibrului şi o luptă pentru regăsirea lui. Această pierdere poate fi provizorie şi bătălia rodeşte în artă.

Frumuseţea omului stă în acceptarea tragediei cu seninătate. Există şi o frumuseţe a dramei individuale. Tragedia este esenţialmente rurală şi drama, citadină. Tragedia aparţine lumilor organice, iar drama răsare în lumile contractualiste şi individualiste.

Brâncuşi a trăit tragedia şi drama individualismului, fiindcă a devenit citadin prin expatrierea de 53 de ani la Paris.

Tragedia lui Brâncuşi a fost moartea tatălui tînăr, Radu Brâncuşi, văduvia mamei cuminţi cu şase orfani în spinare şi cu avere puţină. A preluat conducerea gospodăriei la vîrstă fragedă, ciobănel, băiat de prăvălie, şcolar bursier pînă la 25 de ani.

Al doilea act tragic a fost vinderea curelei strămoşeşti, pentru a pleca la studii în Bucureşti şi în străinătate pentru realizarea unei himere.

A încetat tragedia şi a început drama: desţă-rarea, căutarea, îndoielile, mesajul, revolta, anarhismul, lepădarea de anarhie, luminozitate, împlinirea. Este o dramă cu *happy-end.*

Cu Brâncuşi începe oarecum drama individuală, problematizarea, liberul arbitru. Fără liber arbitru şi libertate nu poate fi dramă şi nici roman modern. Oamenii au trăit şi trăiesc şi fără liber arbitru şi fără libertăţi civice. Pot trăi ca turmele şi fără demnitate umană. Omul cu adevărat modern, omul libertär şi individualist, cu iniţiativă şi cu drept de muncă, avînd nevoia muncii, începe cu examenul critic individual, cu alegerea carierei şi

înfruntarea destinului, cu dreptul la problematizare. Din problematizare iese progresul. Din problematizare iese şi drama.

Crezuse în progres şi în individualism, dăduse pilda unui om lovit de destin, plutind în tragedie, convertind tragedia în dramă şi activism, în iniţiativă şi concentrare solitară, în emulaţie şi libertate totală.

La Brâncuşi sosise dezamăgirea odată cu virsta. Viaţa lui fusese un basm şi omul rămăsese feeric. Dezamăgirea nu avea caracter personal şi provenea din contemplarea contemporanilor şi din agonia Occidentului. Socotea Occidentul european in agonie. Occidentul nu mai avea priză asupra Balcanilor şi Carpaţilor. La noi sînt valori vitale şi izvoare limpezi. Sculptorul nu s-a asimilat în Occident, ci a rămas balcanic şi carpatin orgolios.

C. Brâncuşi socotea că în Occident s-a creat o „piramidă fatală". Jos sînt robii extenuaţi şi sus florile palide. Sesizase lipsa de vitalitate a celor de sus din vîrful piramidei. Prezentau, ca la viermii de mătase şi fluturi, fenomene de gogoaşe. Se închistau în solitudine, într-o carapace subţire şi mătăsoasă. Razele soarelui nu-i mai atingeau şi fluidul vieţii încetase. Erau gogoşi în extincţiune.

Profesorul meu de la Berlin, neo-hegelianul Rudolf Smend vorbea despre „păstăi goale" *(Leer-lose Hülsen)* în Europa. L-am confirmat pe statuar în tezele sale cu un filozof german. Les beaux esprits se rencontrent, mon ami? (Un răspuns maliţios, Neică).

Fenomenul de „păstaie goală" şi de „gogoaşe" de borangic bolnavă caracterizează arta şi viaţa

Occidentului. Se poate vorbi cu îndreptăţire despre „piramida fatală" a Occidentului, despre un crepuscul şi o lentă stingere a valorilor consacrate. Spiţa nu va dispare. Ciclul spiţei vestice este pe cale doar să se închidă. Din elinul clasic a ieşit *graeculus* (grecişorul). Din maestru avem pe *famulus,* din clasici avem pe alexandrin, din creator pe comentator.

COMANDITARI, BENEFICIARI ŞI CREATORI

Constantin Brâncuşi ura pe snobi şi pe milionari, pe negustorii de tablouri şi de statui, pe colecţionarii particulari harpagonici, dornici de a-i achiziţiona operele pe preţuri de nimic. Se despărţea cu greu de lucrările sale şi producea puţin într-o muncă de rob şi de experienţe complicate cu materialul greoi (lemn, piatră, marmură, bronz) în care-şi săpa visul interior şi bucuria de a trăi *(la joie de vivre).* Făcea cioplitură directă. Se despărţise cam

din 1908 de metoda clasică de muncă a statuarilor, care-şi prelucrează provizoriu viziunile în lut, gips şi plastilină pentru ca să-şi toarne cu ajutorul compasului, visul în material dur şi nepieritor (aere perenius): bronz, marmură şi piatră.

Metoda i se părea înşelătoare. Şi pe bună dreptate.

De ce?

Materialul dictează metoda.

Această premisă obligatorie în alte domenii de muncă intelectuală este ocolită de sculptori prin subterfugiul comod al lutului, gipsului şi plastilinei. Materialul moale devine înşelător. Duce la „forme umflate" michelangioleşti, sau la efemeridă impresionistă, la bifteckul epigonilor imitatori ai italianului genial, care nu mai fac grandios, ci grandilocvent. Maimuţa michelangiolescă a invadat arta plastică europeană pînă în pragul veacului XX, pînă la Brâncuşi. 184

Instinctele simieşti ale omului artistic l-au amăgit pe sculptor, încercînd cu materialul moale, şi 1-a îndemnat să pastişeze formele lui Praxiteles şi Fidias, în măsură egală cu maniera titanică şi tumultuos romantică a lui Buonarotti.

Echilibrul elin se obţinuse, probabil, după o lungă căutare sau poate ca o oglindire a lumilor patriarhale şi paradiziace, înainte de ruperea o-mului de natură şi de citadinizarea lui. Oraşele greceşti şi mediteraneene nu erau metropole, ci tîrguri mai mari înconjurate de sate şi cătune cu stil unitar de viaţă, cu credinţe omogene, cu morală şi

filozofie identică. Odată cu virulenţa meseriaşilor tehnicizaţi, dăruiţi cu unelte variate, acele unelte create de om care-1 salvează, uşurează şi-i scurtează munca fizică, îmbogăţind randamentul, s-a produs un gol şi un divorţ, o transformare substanţială psihică. Omul agrar devine citadin, se desparte de mediul natură, şi încearcă alte sentimente, alte stări mintale şi multe decepţii, o-dată cu progresul maşinismului. Progresul aduce problematica strict socială din cauza controversei referitoare la împărţirea bunurilor. Producţia devine abundentă şi socială în structura ei, dar repartiţia rămîne individuală. Se creează prăpastia dintre avuţi şi pauperi. Se rupe echilibrul patriarhal unde conducătorul este mai mult ctitor şi individ talentat, care nu iese din comunitate şi nu ajunge la tiranie.

Lumea organică problematizată se atacă la fundamente.

Arta elină clasică a fost reflectarea lumii organice şi statuarii geniali ca Fidias şi Praxiteles ne-au transmis ecoul în marmură al acestor lumi şi al acestor epoci.

Renaşterea italiană a fost reîntoarcerea spre lumile paradiziace, libere şi naturale, plus protestul grandios împotriva ascezei medievale, îmbolnăvite şi saturate de conştiinţa păcatului originar adamic, protestul împotriva tiraniei nominaliste, împotriva teologiei tomiste, împotriva împietririi nesănătoase feudale,

De la Michelangelo, istoria plastică, sectorul sculptură, a mai consemnat culmi şi realizări interesante. Problemele centrale filozofice au fost mereu puse şi se soluţionau divers, dar numai pe albia veche elină şi pe albia Renaşterii.

Abia cu Rodin şi cu impresionismul, istoria plastică scapă de obsesia antică şi neo-antică a Renaşterii, care devenise apanajul în secolul XIX al academizanţilor. Obsedaţii academizanţi erau nesinceri: lumea antică, paradiziacă şi patriarhală nu mai putea fi trăită. Era vorba în secolul XIX de o autoînşelare, de o sinceră artă-în-şelare, în mai multe cazuri. Pastişarea demonilor medievali cu care luptase interiormente Michelangelo Buonarotti n-avea sens. în secolul XIX se instaurase în Europa occidentală libertatea politică de factură constituţional-democratică, lai-citatea în materie religioasă şi toleranţa. Demonii florentinului se evaporaseră. „Formele umflate" şi tragice nu-şi mai aveau rost. Se imita pur formal şi procedural Antichitatea şi Renaşterea.

Rodin şi impresioniştii au fost eliberatorii din acest fundac.

Rodin lucra în forme uzuale tehnice şi sedus de materialul moale a ajuns la moliciuni, la efemeride, la surîsuri şi la celebrul *Sărut. Gînditorul* său faimos (Le Penseur) este prea tensionat şi michelangiolesc, ca şi Balzac-ul.

Brâncuşi a dat trei replici acestui *Sărut* rodi-nean: 1. Masculul infantil şi femela rahitică îmbrăţişaţi hilariant (operă de tinereţe intrată în tezaurul Republicii Socialiste România din colecţia Darvary, azi aflată la Muzeul din Bucureşti), 2. *Sărutul* rafistolat în gravitate şi patetism din cimitirul Montparnasse din Paris; 3. *Poarta sărutului* din Tîrgu-Jiu (1937).

Prima versiune a Sărutului datează din 1908.

A fost lucrată la Paris, ca o replică satirică dată *Sărutului* rodinian. Clipa fugară a francezului impresionist se prelucrează ironic şi serios, în nasuri turtite, care încearcă realizarea veşniciei prin iubire. Braţele sînt hidos alungite. N-a lucrat-o în piatră aşa cum a făcut cu *Supliciul* din 1906 (turnat în bronz pentru colecţionarul David Thompson din Pittsburgh). N-a lucrat-o în marmură ca pe *Muza adormită,* în prima versiune din 1906 şi a doua versiune din 1909—1910 (aflătoare, azi, în muzeul Guggenheim din New York).

Sărutul hidos şi grav, turmentat de veşnicie, 1-a prelucrat în calcar.

***Sărutul* calcaros din 1908, ca o dublură, revine funerar şi în piatră în cimitirul din Montparnasse, iar ultima versiune o monumentalizează în *Poarta Sărutului* din Tîrgu-Jiu, la poalele Carpaţilor.**

Este interesant de urmărit aceste patru versiuni la scara lor.

1.*Sărutul* din Bucureşti în piatră calcaroasă are dimensiunile 10,6 x 9,9 x 6,3;

2.*Sărutul* din colecţia Arensberg (1908), azi în muzeul de artă din Philadelphia (SUA), are dimensiunile sporite, tot în calcar, la 23 x 13 X 10;

3.*Sărutul* din cimitirul Montparnasse este din piatră şi dublat ca proporţii faţă de statuia phila-delphiană;

4.*Poarta Sărutului* din Tîrgu-Jiu este din piatră transilvană sub formă şi joc de perspective şi funcţionalitate

de arc de triumf pentru ostaşii morţi în război. Tîrgu-Jiu este un oraş mic de provincie. Cînd a construit *gratuit* Brâncuşi acest arc de triumf în capitala judeţului natal, prim-ministru la cîrma ţării se afla un jurist grandilocvent. Brâncuşi putea construi un arc de triumf de dimensiunile celui din Paris sau ca Branden-burger Tor din Berlin, care desparte Unter den Linden de Tiergarten. în atmosfera de grandilocvenţă şi de delir, de „grandoare română", în care zăceau cercurile dirigente din România anului 1937, Brâncuşi putea construi şi o piramidă faraonică în piatră carpatină, marmură de Ruş-chiţa sau bazalt dobrogean. I s-ar fi adus şi marmură de Carrara din Italia. Brâncuşi n-a căzut în capcană. Ura formele umflate şi delirante michel-angioleşti şi ale academizanţilor. Florentinul încercase să cioplească un munte. Cu toate ofertele

186 187 şi stimulentele, Brâncuşi a lucrat decent, în amintirea ostaşilor anonimi pieriţi în război, o poartă triumfală a *Sărutului* ca o poartă a unui mic oraş, capitală a celui mai mic judeţ al ţării, cu oameni aprigi şi vitali. Gravitatea morţii, suavitatea amintirii, jerba de flori a evlaviei s-au împletit într-o sinteză a vieţii, în moarte şi nuntă, în cină şi bătălie, în vitalism şi împăcare patetică a morţii şi a destinului primite cu sfială şi decenţă.

Complexul arhitectonic şi statuar de la Tîrgu-Jiu este gîndit şi executat simbolic şi feeric.

Comanda a fost clară: ceva în amintirea eroilor morţi în războiul din 1916. Primarul general al Bucîireştiului, Dem. Dobrescu, cu care tratase din 1933 avea altă factură,

înrudită cu Brâncuşi: ţăran din Jilava-Ilfov, doctor în drept la Paris, socializant şi progresist, utopic şi procuror al umanităţii. Se înţelegeau din clipite. Tătărescu era fecior de' general şi retor dotat, chiar orator în bunele momente, doctor de Paris, ca şi Dobrescu. întrupa burghezia română în calităţi şi defecte, fără aderenţe cu „talpa ţării" (apelaţiunea pentru ţărănimea în proporţie de 80%) şi fără înţelegere pentru proletariat.

Brâncuşi ar fi putut construi şi în Bucureşti, dacă n-ar fi căzut de la putere Dem. I. Dobrescu.

Succesorul lui Dem. I. Dobrescu fusese alt jurist, Al. Donescu, jurist bancar şi om de afaceri, subaltern obedient al lui Tătărescu. Nu se pricepea la artă, dar avea doi feciori artişti, un inginer şi un avocat, Vladimir şi Constantin, care scoteau săptămînalul *Vremea.* Juristul figura ca director şi inginerul scria editoriale. Secretari de redacţie au fost Al. Sahia şi Ion Pas.

Am fost în această epocă de tratative şi pertractări alături de Brâncuşi, graţie prieteniei mele cu Dem. I. Dobrescu, care îşi alcătuise un „trust al creierului" urbanistic. Mă aflam împreună cu arhitectul Octav Doicescu, cu inginerii Decebal Corbu şi Caranfil, cu juriştii Aur. Zaharescu şi cu Ştefan Călin, cu Eufen Mihăileanu (director cultural al municipiului Bucureşti), cu ziaristul Mihail Dragomirescu şi alţii.

Odată cu prezenţa sa în ţară, Brâncuşi a fost cuprins de nostalgie după locurile natale, de melancolie şi a intrat în efervescenţă. Rădăcinile au operat creator. Katharsis-ul,

nevoia de revărsare, de retrăire a copilăriei şi a adolescenţei, apropierea morţii la un sexagenar încă verde, obişnuit prin meditaţie cu ideea morţii, au răscolit şi vînzolit fiinţa artistică şi lutul său pieritor.

Brâncuşi şi-a păstrat libertatea artistică atunci cînd a purces la ridicarea complexului de la Tîrgu-Jiu.

Brâncuşi a avut noroc.

Viaţa lui a fost prezidată de ursitoarele norocului, aşa cum repeta, incantatoriu. Spunea mereu, că în viaţa lui se petrec minuni, minuni umile şi cotidiene.

Libertatea de creaţie pentru artist este o condiţie sine qua-non. El o cucerea cu greu. O cucerea de la oficialităţi prin tertipuri şi prin încovoieli. O cucerea de la mecenaţi prin prostituarea talentului obligat să lucreze, factice, pentru gusturile găunoase ale lui Mecena, sub forma actuală în capitalism, a comanditarului milionar sau mili-ardar, bolnav de spleen, cu gusturi de realism fotografic sau de romantic rînced, găunos şi edulcorat.

Michelangelo a avut noroc de un Papă estet. Fără acest papă defăimat, Michelangelo s-ar fi pierdut în falanga anonimă a sculptorilor de cimitire sau a pictorilor italieni, numeroşi, fără comenzi.

Cîteodată Michelangelo trişa cu papa, se juca, amabil, cu el cum se juca şi pertracta Brâncuşi în 1933 între maharadjahul Olcar de Indora, Dem. I. Dobrescu, Al. Donescu şi Tătărescu, plus milionarii americani şi prietenii săi statornici olandezi.

Michelangelo dăltuise în marmură pe Moise, şi papa socotea că are nasul prea lung. Nu se putea clinti — artistic vorbind — un milimetru din nas. Nici nu s-a clintit, dar Papa nu putea fi supărat. Poruncise ritos să i se scurteze nasul lui Moise. Michelangelo a recurs la un şiretlic şi a pregătit praf de marmură, la muiat, la întărit ca pe o bucată de cretă şi printr-o cabală, o atrapă oarecare, protejat de o pînză, dăltuia în cretă şi scurta nasul lui Moise în prezenţa Papei şi a comanditarilor papalini. Grotesca s-a jucat şi Moise a scăpat fără nas avariat.

în atelierul de la Paris din Impasse Ronsin, Brâncuşi era înconjurat de discipoli. Polisau tihnit bronzurile pînă cînd ieşea patina de aur. Avea şi o goarnă de factor poştal. O sunau cînd se adunau limuzinele americane la poartă. Se puneau în funcţiune maşinării care stîrneau praful şi zgomote de infern. Se confecţionase praf special mar-morean. Musafirii intrau eleganţi şi erau fericiţi să intre în atelierul unui sculptor celebru şi să asiste la munca lui. Pînă atunci fusese linişte în atelierul-hangar. Acum era zgomot ca pe Broadway, praful de marmură se depunea pe scumpele lor veşminte. Totul era trucaj. Nu era cabotinaj, ci trucaj pentru ca artistul să-şi apere libertatea de creaţie. Libertatea statuarului se numeşte comandă.'Nu se poate comandă fără bani. Experienţele lui Brâncuşi, aşa-zisa cioplire directă, costau prea multe parale. Nu era o glumă. Renunţase la ductibilitatea materialului moale, lut, gips şi plastilină. Consuma cantităţi enorme de marmură, piatră şi bronz. Milionarii americani şi indieni plăteau' cheltuielile

suplimentare prin aranjamente psihologice similare cu ale fratelui său din Renaştere. Ca să aduci trunchiuri de copaci în inima Parisului nu-i uşor. Brâncuşi sculpta în lemn direct cu barda fără modele. Iubea lemnul şi graţioasele lui nervuri. Iubea marmura neagră costisitoare. Mecenaţii cosmopoliţi atraşi de faimă plăteau, prinşi în capcană prin vicleşuguri suave de Păcală român, de psiholog emerit al bogătaşilor ca şi al ţăranilor şi oamenilor simpli.

Cînd a venit Brâncuşi în Bucureşti în 1933, avea în buzunar un cec proaspăt de 16 000 de dolari pentru a face un voiaj în India, ca să repereze terenul unde urma să ridice *Templul Descătuşării* pentru maharadjahul Olcar de Indora. îl fluturase sub nasul fraţilor Doicescu pentru a-i momi ca să plece în „splendida aventură indiană". Avea nevoie de doi arhitecţi tineri care-şi dădu- 190 seră probele de foc ale talentelor. Erau arhitecţi din ţara lui. Sculptorul n-avea prejudecăţi naţionale. Se înţelegea, însă, mai uşor cu ei, fiindcă peisajul carpatin şi danubian putea să semene cu cel de la Indora. Păsările măiestre gorjene zburaseră în colecţia maharadjabului în marmură neagră, albă, cenuşie şi în bronz lustruit ca aurul.

***Templul Descătuşării* era o nouă comandă pentru India, o comandă împărătească pe care n-a putut-o realiza din motive independente de voinţa sa.**

Monumentul eroilor de la Tîrgu-Jiu 1-a prins cu precădere în plasa lui sentimentală.

în ţara noastră, între anii 1919 şi 1933, se ridicau relativ multe monumente pentru eroi. Cultul morţilor este o datină

străveche. Cultul eroilor morţi în război se instaurase ca obicei nou sub formă de statuie în piatră, bronz sau marmură.

Ştefan cel Mare ridica, după fiecare război cîş-tigat sau pierdut, biserici şi mănăstiri, în amintirea ostaşilor pieriţi. Armata naţională fusese desfiinţată treptat, treptat de către turcii cotropitori după 1504 şi nu s-a reînfiinţat decît cu puţini ani înainte de 1848. Nicolae Bălcescu a fost marele animator al ideii unei armate naţionale. Fusese ofiţer, istoric şi revoluţionar. Poeţii din jurul anului 1848, ca Grigore Alexandrescu şi Vasile Cîrlova, fuseseră ofiţeri şi ideologi, iar' tradiţia lor s-a păstrat curată în cadrele oştirii române.

Timp de 400 ani în locul armatei naţionale desfiinţate odată cu voievozii independenţi, domnitorii slugarnici şi liftele fanariote s-au înconjurat de ostaşi seimeni, lefegii, croaţi (horvaţi), sviţereni, nemţi, levantini sau arnăuţi (valeţi şi portari cu fustanele sau flinte). Vodă Bibescu şi prietenul său Gheorghe Magheru sînt ctitorii armatei naţionale. Ofiţerul revoluţionar Magheru de la Caracal a întîmpinat cu onoruri pe revoluţionarii de la Islaz în frunte cu Popa Şapcă, Golescu, Pleşoianu şi ideologul Heliade Rădulescu.

Poporul de ţărani se dezobişnuise de a mai păstra veneraţia şi cultul eroilor morţi în răz-191 boaie. Inima ruralilor bătea pentru haiduci şi

panduri, răzvrătiţi sociali sau pentru o ridicare colectivă, „une levee en masse" cum a fost cea a lui Tudor

Vladimirescu la 1821, după pilda sans-chiuloţilor francezi de la 1789—1792 şi a armatei bonapartiste pînă la invazia în Italia, la Arcole.

Ţăranul valah nu putea venera pe lefegiii, pe horvaţii şi pe sviţerienii morţi pentru domnitori levantini şi interese otomane.

Situaţia s-a schimbat radical după 1877—1878, război victorios la Smîrdan şi Plevna, care a dat independenţa ţării şi după 1916 care a ajutat la reîntregirea patriei după episoadele glorioase de la Robăneşti, Caşin, Oituz, Mărăşeşti şi Mărăşti.

Cultul eroilor morţi ca ostaşi într-un război putea deveni uşor o realitate grefată pe străvechiul cult al ţintirimelor împodobite cu arbuşti (liliac, buxus, tuia) şi flori cîmpeneşti ori de grădină (zambile, busuioc, flori de gheaţă). în mijlocul lor se ridicau cruci de lemn cioplite de artişti-ţărani cu tradiţii seculare, denumiţi cruceri. Centrul de ceramică Oboga, pe Olteţ, de o veche şi extinsă faimă, are în apropiere cîteva cătune şi sate de cruceri specializaţi pe care Brâncuşi a dorit la un moment dat să-i viziteze la faţa locului, dacă n-ar fi intervenit voiajul în India. Cioplitorul parizian în lemn, inspirat de cioplitorii în lemn ai Gorjului care lucrau pentru case şi porţi, dorea să-i apere de fiscalitate şi de justiţie pe fraţii săi cruceri de pe valea Olteţului.

Monumentul funerar de la Tîrgu-Jiu pentru cultul eroilor a fost soluţionat de Brâncuşi într-o formă neobişnuită, într-un imn tainic al vieţii înfrăţite cu moartea

în apoteoză unică. Din moarte a făcut o nuntă şi dintr-o poartă a victoriei o poartă a sărutului. Masa de taină a cinei religioase cu 12 apostoli a fost transformată într-o masă fără trădarea iscarioteanului şi anume într-o masă a celor aleşi pentru praznicul nunţii. Nu sînt 13 scaune, ci 12. Lipseşte trădarea sau Isus ? Masa cinei este prezentă cu vederea spre poarta sărutului nupţial unde s-au utilizat hieratic mirele şi mireasa. Ansamblul de la Tîrgu-Jiu este o criptogramă lesne descifrabilă, aşa cum se cuvine unui monument public, o alegorie şi un simbol.

Brâncuşi manevra frecvent simbolul în creaţia sa. ***Leda, Măiastră, Peştele, Cei trei pinguini, Timiditatea, Spiritul lui Buda, Planta exotică, Adam.fi Eva, Himera, Primul Pas, Vrăjitoarea, Fiul risipitor, Izvorul Miracolelor, Narcisus, Tînăra fată sofisticată, Cuminţenia pămintului,*** **nu sînt decît alegorii, aluzii şi simboluri preluate din mitologia greco-romană, balcanică sau extrem-orien-tală.**

CONCEPŢII FILOZOFICO-ARTISTICE
LA BRÂNCUŞI
SI PRIETENII SĂI DE IDEI

Gîndirea lui Brâncuşi este o „gindire emoţională" axată pe o idee a eternei deveniri şi a eternei reîntoarceri în cosmos şi în istoria omului. Aceasta ar fi definiţia didactică a gîndirii sale. în limba germană se limpezeşte mai bine cu termenii: *das Werden* şi *die ewige Riickkehr.* în limba română se spune cam pîclos : *devenire şi eterna reîntoarcere.* Scriu aici o monografie pe bază de memorii. Să mi se îngăduie o referinţă, deşi Eul este demn de ură, cum spunea Pascal *(Le moi est haïssable).* Profesorul meu de metafizică şi de teoria cunoaşterii de la Berlin, Heinrich Mayer, din anii universitari 1926—1933, a elucidat, pentru mine, în mod exhaustiv, problema „gîndirii emoţionale", în cadrul cercetărilor sale despre *„Adevăr şi realitate" (Wahrheit und Wirklichkeit).* Eu îl fixez pe C. Brâncuşi, printre participanţii la o *„gindire emoţională".*

Nu este cazul şi nici locul de a ne extinde asupra acestor controversate probleme de teoria cunoaşterii. Le enumerăm sumar.

Perplexităţile personale dispar din momentul *decizionist* al optării pentru o anumită doctrină filozofică. Tipurile de filozofie şi de filozofare stau cît mai multe la îndemîna spiritului modern agitat de problematica *deciziei,* într-o bibliotecă bine dotată, sau la o universitate cu dascăli emeriţi.

Nu se poate trăi în perplexitate. Cînd se trăieşte aşa se ajunge la deznădejde şi la nihilism filozofic, cancerul de care

suferă elita contemporanilor vestici. Perplexitatea devine gravă pentru adolescenţii şi tineretul cultivat.

Constantin Brâncuşi a avut anii săi filozofici aporetici. Anii aporiei sînt anii calvarului, un suiş pe Golgotha. Nu se poate crea. Se căută o cale. După anii aporetici, s-a decis, cam prin 1908, pe calea strămoşilor vitali şi a intrat în ataraxie, în euforie, în afirmaţie şi negaţie corosivă, în optimism, în vitalitate şi naturalitate. Sculptorul s-a ancorat într-o filozofie a vieţii (Lebensphilosophie) deosebită de filozofia existenţialistă *(Existenzphilosophie),* care se afla şi pe atunci sub forma dată de Soren Kirkegaard la nordici sau a existenţialismului pasca-lian pentru Franţa. Acesta este tipul său de filozofie *organică* şi *organicistă,* organic aleasă. Această filozofie şi filozofare, cu mecanismul ei logic, este relativ uşor a fi descrisă în topografia şi mobi-lurile ei. Acolo îşi găsise Brâncuşi *Adevărul* său. Nu era un filozof de profesie, dar îşi dădea seama că nu se poate trăi fără filozofie. Misterul cosmic şi căile cunoaşterii l-au agitat pe Brâncuşi din adolescenţă, ca pe orice spirit superior. Atent la fenomenele revoluţionare ale epocii, Brâncuşi elabora o revoluţie în sculptură. Se antrenase şi se angajase în grupările de avangardă ale Franţei, iar Parisul era centrul lumii.

Răspunderea sa era imensă.

Am discutat, deseori, despre răspunderea intelectualului, a conducătorului, a ctitorului, a primarului, a naşului, a lui *pater familias* în faţa semenilor şi a grupului din care face fiecare individ parte.

C. Brâncuşi trecuse, alert, prin criza religioasă şi morală, după pilda şi sub influenţa lui Tolstoi, primul său *„directeur de conscience".* Trecuse fără urme grave, doar cu gustul sporit al toleranţei şi cu o anumită evlavie a bunului samaritean pe care le găsim şi la narodnicii ruşi şi români. Tolstoi a fost un răzvrătit pravoslavnic, adică un lutheran rus. Acest lucru se petrecuse pentru

sculptor la Craiova, la Bucureşti şi la Paris, pînă in anul 1908. Se depărtase, hotărît, agnostic şi estetizant, de problematica religioasă. Nu era un ateu militant, ci un agnostic tolerant al religiilor. Era prea ocupat cu meseria, cu tehnica, cu problemele lui intelectuale şi profesionale aferente, pentru a rămîne ancorat în rituri hieratice, pravoslavnice sau lutherane. Catolicismul nu i-a suris niciodată. Studia budhismul. Religiile le accepta pentru alţii, le accepta rar pentru sine şi pur formal. N-a făcut nici o criză protestantă acută sau protestantizantă, cum făcuse Tolstoi şi mulţi teozofi europeni, care sînt nişte lutherani capsulaţi sau bieţi calvini sectanţi şi fanatizaţi, care se ignorează. Istoria religiilor ajută la descifrarea unor aspecte ideologice

[1]. S-a subliniat în repetate rînduri caracterul antipro-gresist al acestei concepţii, discuţiile se continuă şi în zilele noastre. Nu demult cercetătorul sovietic E. M. Staerman a înfăţişat cîteva din elementele care explică faptul că o asemenea doctrină s-a putut constitui; el dovedeşte în acelaşi timp, caracterul iluzoriu, netemeinicia argumentelor celor care susţin „eterna revenire". La fel o seamă de filozofi occidentali au combătut, recent, în scrierile lor, teoria menţionată (E. Kan, în cartea *What is History*, Londra 1962 precum şi lucrările lui Friederic Manio — Franţa — şi ale altora).

ale capitalismului modern. Indicaţiile lui Max Scheler, Max Weber şi Werner Sombart sînt preţioase.

El era un ţăran conştient de nobleţea valorilor şi de tezaurul ţărănimii.

Discuţiile sale cu James Joyce asupra moralei şi valorilor vitale ţărăneşti au fost tulburătoare şi memorabile. Se cunosc frînturi consemnate de neenici si prieteni. Se cunoaşte şi portretul pe care î l-a făcut Brâncuşi lui Joyce, replică spirituală, *vât* liiini parţială, antantă cordială şi confe-■nea personală asupra spiralei filozofice cu *jtemtA* creşterii" organice şi organiciste.

Dacă pornim de la acest portret simbolic şi geometric in interpretările noastre asupra lui Brâncuşi şi in lucrarea dedicată vieţii, creaţiei şi gîndirii sale polivalente, portretul amintit este un semn heraldic de filozofie a istoriei universale, o anumită filozofie şi o filozofare bine conturată şi precizată pînă în amănunte din multe epoci şi pe toate continentele.

Ca şi Joyce[1], Brâncuşi credea în „eterna reîntoarcere", zugrăvită sub formă de spirală. Ca şi Joyce, credea în geometrie, în matematică, în legi cosmice. Natura este matematizată în legi, iar omul şi societatea se dezvoltă în regularităţi

(legităţi), în fluid vital, care urmează a fi descifrat şi pus în formule.

Biografiile lui Brâncuşi semnalează aceste fragmente de gîndire, prelegerile sale numeroase, despre *„piramida fatală",* alocaţiunile despre *„spirală",* despre *„Veternel retour",* despre *„corsi e ricorsi",* despre Vico (gînditorul italian des citat, atît scris, cît şi oral, de către James Joyce).

Brâncuşi şi Joyce credeau în transformări tehnice, dar nu mai credeau în progresul moral, ci considerau cosmosul în devenirea lui pur hera-cliteană. Nu erau filozofi eleaţi, ci filozofi organi-cişti şi heracliteeni. în filozofia istoriei descoperiseră pe Vico, filozof apropiat de gîndirea lor emoţională.

James Joyce spune aşa într-un pasaj: „Vico goes round and round" *(Finnegans Wake),* adică Vico merge mereu în spirală.

La Paris şi Bucureşti am răsfoit des şi am comentat aprig, împreună cu Brâncuşi, ediţia mea de student berlinez a lui Nietzsche din *Inselverlag* (Lipsea).

***„Eterna revenire"* se află la Vico, la Nietzsche şi la filozofii elini prelucraţi de Nietzsche.**

Ideea de ciclu, de devenire şi de „eternă reîntoarcere" este o gîndire veche, consemnată des la antici, în special la filozofii stoici[1]. A dezvoltat-o şi Heraclit, iar la românii moderni a dezvoltat-o filozoful ondulaţiei universale, Vasile Conta, de la sfîrşitul secolului al XlX-lea.

Vasile Conta a sistematizat-o *materialist* şi fără *dialectică,* fără nici o artă a expresiei. Brâncuşi a utilizat la lectură ediţia română a lui Conta,

Vezi pagina 218 din acest volum.

îngrijită de Octav Minar. Profesorul ieşean de drept civil a rămas dealtminteri fără discipoli in ţara sa. în opera sa găsim ecouri din Auguste Comte şi Littré.

Acest laitmotiv filozofic al „ondulaţiei universale, al devenirii şi veşnicei întoarceri" a fost reluat cu alt aparat, cu

artă şi elevaţie, de la elini, de către Friedrich Nietzsche, profesor de filozofie greacă şi de istoria filozofiei eline la Basel, pe unde Brâncuşi trecuse în cei doi ani de ucenicie şi de „pasăre călătoare" (1902-1904).

Cînd trecea Brâncuşi la Basel, Nietzsche murise de cîţiva ani la Weimar, cu mintea înnoptată, îngrijit de sora sa Elisabeth dr. Forster-Nietzsche (o biografă meritoasă). Fusese influenţat de Darwin şi de Schopenhauer, de La Bruyère, Vauvenar-gues, Chamfort şi de ducele de la Rochefoucauld, care i-au fost modele stilistice. Profesorul Georg Brandès făcuse prima monografie despre acest filozof al vieţii şi ţinuse un ciclu de prelegeri la universitatea din Copenhaga, spre marea şi ultima bucurie a gînditorului german. Brâncuşi a citit şi a meditat pe marginea acestei cărţi daneze, tradusă în limbi europene, ca şi alte opere ale esteticianului şi criticului literar. Pe urmă au apărut traducerile în franţuzeşte ale operelor filologului-filozof de la Basel, comentariile lui Henri Lichten-berger şi avalanşa de monografii ale aderenţilor nietzscheeni francezi. André Gide şi Paul Valéry au suferit influenţa nietzscheeană în mod indubitabil, ca şi James Joyce. Brâncuşi cunoştea aceste probleme destul de bine pe teme şi pe texte, plus oamenii Parisului, cenaclele şi conversaţiile.

Brâncuşi, Apollinaire, Satie sau Modigliani practicau oralitatea filozofică şi estetică, cu surse luate de la sorbonarzii parizieni atît de docţi, întîlniţi cu duiumul, la discuţii, prin cafenele şi prin ateliere de pictori şi sculptori. Cafenelele vestice au fost şi au rămas saloanele democraţiei

şi laboratoarele esteticii. Sorbonarzii au fost şi sînt savanţi exacţi în teme şi în texte. Spiritul sorbo-nard este universal, internaţional, plurinational 198 sau cosmopolit (termenii diverşi enunţaţi sînt cîteodată echipolenţi).

Nu se poate vorbi despre Brâncuşi ca despre un adept formal al lui Nietzsche. Sculptorul a luat cîteva formulări sesizante cum a luat şi din Vico. A ascultat prelegeri de la sorbonarzi (amici sau ucenici). Cea mai bună filozofie se practică în oralitate. Ar fi exagerat, deci, să-1 facem filozof de branşă sau un filozof sistematic, un exeget. Aceste formulări antice şi moderne se aflau în acord cu concepţia sa generală despre lume şi viaţă. Stilistica strălucitoare şi complexitatea teoretică o prelua de la Vico şi din Nietzsche.

Concepţia filozofică a lui Brâncuşi nu este fatalistă, după tipicul oriental, ci o concepţie carpatină şi europeană. Felul cum înţelege destinul se diferenţiază de fatalismul oriental.

în filozofie, la capitolul teoriei cunoaşterii, susţinea teza misterului cosmic indescifrabil şi incognoscibil, mister care ne înconjură, tulburător, denumit „destin", într-un anumit limbaj filozofic, ca şi la alţi stoici. Brâncuşi s-a resemnat în faţa destinului. Cum poţi fi xenofob, cînd eşti oui ? între om şi xenofobie este incompatibilitate de gîndire şi de emoţie.

Viaţa ca expresie a destinului inexorabil şi tulburător duce la seninătate, la euforie, la acceptarea şi la detaşarea de sine.

Aceasta este poziţia exactă a lui Constantin Brâncuşi în teoria cunoaşterii şi în etică. O poziţie simplă, rurală, dar o

poziţie ca o stîncă de granit în valurile cosmopolitismului decadent apusean.

Din această poziţie telurică şi de auto-apărare prin vitejie derivă vitalismul şi abstracţionismul geometrizant brâncuşian. Nu se contrazic. Sînt două faţete. Destinul are reguli concretizate în legile care mişcă astrele, în anotimpuri fixe, în fixitatea relativă a vîrstelor şi a vieţii biologice omeneşti, în regularitatea creşterii codrilor carpatini şi a plantelor. Aceste fixităţi sînt abstracţiuni dictate de o matematică inexorabilă. Pe lîngă mersul constelaţiilor avem şi mersul omului în 199 istorie.

Doamna Carola Giedeon-Welcker, prietena, admiratoarea şi biografa atît de comprehensivă a gîndirii şi sensibilităţii lui Brâncuşi, a aspiraţiilor sale intime, a consemnat strădania statuarului de a face ca piatra să cînte ca o ciocîrlie.

Se subliniază latura euforică, vitalistă şi feerică.

Brâncuşi a încercat să realizeze ca piatra să cînte pentru umanitate („la faire chanter pour l'humanité").

„într-adevăr, efortul său întreg a fost îndreptat spre eliberarea sculpturii din limitele înguste pămîntene pentru a o face să participe la realitate transcedentală, reînviată în formă reînnoită şi în frumuseţe imaculată." (p. 41).

Amica lui Brâncuşi formulează obscur şi pare a fi în aceste texte cam teozoafă, steineriană şi budhistă. N-are importanţă. Noi sîntem pe altă poziţie (o poziţie materialistă dialectică şi, în etică, stoică).

Numitorul comun ne rămîne toleranţa şi comprehensiunea ideilor. Biografia elveţiană a consemnat cu fidelitate eforturile şi gîndurile adinei ale compatriotului nostru. Nu le interpretează tocmai exact, fiindcă Brâncuşi rîclea în conversaţiile sale franco-române de teozofi şi de Rudolf Steiner. Nu le gusta verbiajul fumegos, etiolat şi gongoric, care este, în istoria ideilor, o formă a romanticii germane herderiene şi europene. Brâncuşi socotea pe teozofii apuseni ca pe nişte oameni extenuaţi, fără energie bărbătească în gîndire şi în morală, acel insalubru şi nefericit *fin de siècle şi fin de race.* Brâncuşi spunea că le

lipseşte vitalitatea, chiotul, forţa, personalitatea energetică, feeria şi arta autentică, arta puternică şi majoră. îi socotea pe apuseni, în general, în stadiul de *alexandrini,* de muşte şi de viermi în jurul vieţii magnifice. Se unea cu Joyce în aceste opinii şi diatribe.

Aceşti alexandrini apuseni citadini sînt mereu atraşi de fluidul marilor creatori de extracţie rurală ori de către energiile puternice plebeiene şi proletariene. Alexandrinii extenuaţi şi subtil-decadenţi trăiesc prin împrumuturi de viaţă. Sînt becuri electrice puse în priză. Fără energia 200 curentului, se sting. Cînd se pune priza, se reaprind. N-au viaţă autonomă.

Fenomenul atracţiei alexandrinilor în constelaţiile şi în prezenţa marilor energii genuine este fenomenul curent psihologic, nu numai în vestul contemporan, ci pretutindeni în lumea cetăţilor. Homer a avut mereu comentatori care pun virgulele şi se declară satisfăcuţi că autorul *Iliadei* şi al *Odiseiei* doarme cîteodată. *(Quamquam bonus Homerus dormitat.)* Alexandrinismul s-a născut in antichitate la Alexandria-Egipt, la Roma şi în Atena decadentă. Nu-i fenomen modern şi fenomen istoric generalizat. Parisul, Londra, Berlinul, Roma şi New York-ul sînt cetăţi pline de alexandrini.

Friedrich Nietzsche a fost, în substanţa sa maladivă, un alexandrin atras de tumultul vieţii antice plenitudinare rurale, armonice şi sănătoase. Vitalismul său este ultima pîlpîire a unui extenuat. Se aseamănă în această privinţă cu

Michel-angelo Buonarroti. Florentinul a fost un detracat şi un decadent în celula şi fibrele intime.

Cînd elevii alexandrini ai Parisului i-au contemplat *Pestele* şi i-au asemănat lucrarea cu un dolmen neolitic, Brâncuşi s-a supărat şi a spus-o parizienilor săi admirativi, punînd imediat, lucrurile la punct.

„în acele timpuri oamenii preistorici nu ştiau să lucreze cu precizie, pînă la capăt, aşa cum fac eu" (apud. C. Gideon-Welcker p. 40).' Statuarul nu este un barbar şi nici ţăranul moşnean nu-i un primitiv, ci nişte civilizaţi de un mare rafinament. Aceşti panduri au făcut demult saltul din animalitatea antropoidelor la umanitate. Silogismul atenian n-a fost niciodată părăsit şi nici *Digestele* lui Justinian, împrăştiate sub formă de drept cutumiar pe plaiurile Valahiei-Mari, în Moldova, în Oltenia şi în Transilvania.

Avem o şcoală latinistă de cărturari în Ardeal, cu sediul la Blaj, transferată după 1848 şi 1878 la Academia Română din Bucureşti pentru tot secolul XIX şi secolul XX. Şcoala latinistă inva-201 dase după 1848 laşul prin Simion Bărnuţiu şi

prin „şcoala bărnuţiană" zisă „liberă şi independentă". Au fost extirpaţi, provizoriu, aceşti ardeleni şi ieşeni latinizanţi, de către Titu Maiorescu, în numele „Junimii" şi al unor principii conservatoare retrograde.

Bărnuţiu era republican, democrat, iluminist şi preconiza reforma agrară fără plată. N-au putut fi, însă, scoşi de la Academia Română din Bucureşti. Au rămas mulţi latinizanţi şi latinişti prin provincie.

PETER NEAGOE

DESPRE ARTA LUI BRÂNCUŞI

Arta lui Constantin Brâncuşi se găseşte din 1908 pînă astăzi într-o gravă controversă. Interpretările date fiecărei lucrări variază substanţial de la critic de artă plastică la critic, de la sculptor la sculptor, de la exeget la exeget.

O unitate a interpretării se găseşte cu greu.

Un minimum de comprehensiune sau un numitor comun al înţelegerii se poate, totuşi, realiza la contemporani, ca şi la urmaşi. Cei care au cunoscut şi au ascultat pe un artist au lăsat documente despre intenţiile lui. Aceste intenţii puteau fi de natură raţională sau explozii iraţionale ale subconştientului artistului sau prietenului, tezaure ancestrale sau influenţe simple ale momentului istoric.

Dacă opera plastică a lui Brâncuşi (sculptură, pictură, fresce, guaşe, desene) se află, integrală, în faţa ochilor urmaşilor şi poate fi uşor definită şi interpretată, mai ales că problema gîndirii sale a fost exprimată prin 13 aforisme,

lapidare, oralitatea rămîne un punct nevralgic şi de controversă.

Oralitatea s-a pierdut.

Se reconstituie, totuşi, din amintirea şi memorialistica prietenilor, a cumpărătorilor, a ziariştilor şi a numeroşilor săi ucenici mai tineri.

Auguste Rodin a fost consemnat de Rilke şi 203 de Paul Gsell.

C. Brâncuşi a avut o cohortă de elevi din toate domeniile.

Prin atelierul său şi la mesele lui de cafenea sau crişme, s-au perindat sculptori, pictori, poeţi, eseişti, romancieri, diplomaţi, critici, filozofi şi jurişti. Sociabilitatea sa a fost imensă, deşi cu intermitenţe, cu nuanţe şi cu politeţuri de vechi moşnean oltean. La el aveau acces prinţesele cu blazon sau prinţesele dolarului, laolaltă cu servitoarele şi cu midinetele. Se îiilîlneau golanii cu miliardarii în atelier sau la cinele din micile restaurante.

Romanul memorialistic *The Saint of Montpar-naste* al lui Peter Neagoe ne furnizează scene savuroase, de mare efect şi cu tîlc.

Marta cea harnică şi planturoasă (urîţica) este pusă pe picior de egalitate cu frumoasa Magda-lena, care toarnă clondirul cu parfumuri pe picioarele profetului şi *sfîntului din Montparnassc,* i le şterge cu părul ei bogat şi ondulat, făcîndu-1 ştergar de in, inişor sau borangic.

Intermitenţele sociabilităţii şi pedagogiei sale au fost caracterizate cu humor chiar de către Brâncuşi, într-o conversaţie cu subsemnatul:

— Lumea mă crede un ursuz şi eu nu sînt — în fond — decît un flecar.

Din această flecăreală au ieşit ca dintr-un fagure cu miere aforismele şi fragmentele rostogolite ca nişte perle şi diamante.

De la Brâncuşi se cunoaşte o bogată corespondenţă semnată, şi un scurt omagiu comemorativ pentru Rodin, publicate într-o revistă. Atît.

Controversa asupra aforismelor şi oralităţii brâncuşiene va cunoaşte multe etape. Deocamdată, se află în faţa recoltării conversaţiilor şi înţelep-ciunilor lui Brâncuşi, care aveau mult efect asupra interlocutorilor.

Un exemplu recent, în România, a fost furnizat de poetul Eugen Jebeleanu, care a transcris din carnetele sale de reporter şi din amintiri o vizită şi o convorbire la Paris din 1956 (Contemporanul, iulie 1966).

Convorbirea lui Jebeleanu este plină de substanţă şi autenticitate. I se mai adaugă citeva schiţe reuşite ale graficienei Florica Cordescu.

La humorul relatat de Jebeleanu se adaugă prin schiţele Floricăi Cordescu, patetismul şi tragedia: sculptorul era bolnav, bătrîn, solitar şi în preajma morţii. Nu avea familie de sînge sau sămînţă în preajma lui. Suporta, însă, destinul cu resemnare, cu eroism şi cu autoironie.

Ca exegeţi, noi tragem concluziile filozofice. Brâncuşi a fost un filozof stoic rural in faţa morţii: fără familie, fără rude, iar Patria undeva, departe.

Conversai,iile şi documentele lui Eugen Jebeleanu şi ale Floricăi Cordescu confirmă ipoteza noastră despre Brâncuşi ca artist şi filozof stoic.

A-ţi iubi destinul este altceva decît a blestema destinul sau a suporta destinul în dezamăgire, între cartea lui Iov si maximele lui Chamfort, Vauvenargues sau ale ducelui de la Rochefou-cauld sînt deosebiri esenţiale.

între Lao-tse şi Nietzsche sînt prăpăstii.

între budhismul răspîndit în lume pînă astăzi, cam la un miliard locuitori, şi stoicismul medi-teranian de factură şi origine elino-romană, sînt diferenţieri de situaţii istorice, de trepte ale producţiei, de bunuri materiale, de stiluri de viaţă, de etică şi artă.

Brâncuşi nu este un budist, ci un stoic antic elino-roman, păstrat în ruralitatea balcanică şi carpatină. Esop şi Epictet, Cicero şi Diogene, Iloraţiu şi Virgil s-au păstrat sub formele noi de Nastratin Hogea, de Păcală şi Tîndală, de Tudor Vladimirescu şi Iancu Jianu, de Nicolae Bălcescu şi Popa Radu Şapcă, de Ion Creangă şi Eminescu şi de alţi eroi sau creatori români de artă şi istorie din aceste regiuni bîntuite de simunul istoriei.

Omul balcanico-carpatin a suportat multe vicisitudini ale istoriei. Aceşti oameni nu prea aveau timp să-şi făurească propria cultură şi artă. O făceau în fragmente. Ca în legenda meşterului Manóle, ziditor al bisericii Curtea de

Argeş, tot ceea ce se zidea ziua, se dărîma noaptea. Tot ceea ce se construia şi se crea într-un deceniu se mutila într-o invazie scurtă. Omul danubian, carpatin şi balcanic a avut o istorie tragică şi patetică. A suportat-o cu tenacitate, cu vitalitate rurală spornică, cu filozofie stoică şi cu morală puritană. Aceste zăcăminte ancestrale şi istorice se oglindesc în arta, oralitatea, pilda vieţii şi în aforismele lui C. Brâncuşi.

Reconstituirea acestui stil de creaţie, de gîndire, de sensibilitate, de etică şi de artă, prin documente lăsate între 1876—1957, în localităţi diverse ca Hobiţa, Tg. Jiu, Craiova, Slatina, Bucureşti, Paris, New York, Londra şi India nu este o operaţiune uşoară, dar nu este nici o operaţiune imposibilă.

Etapele şi documentele se pot reconstitui, evoca şi aduna, încetul cu încetul, chiar de către generaţia noastră.

Peter Neagoe ne-a adus prin *Sfîntul din Mont-parnasse* o contribuţie de primul rang în calitate de prieten intim de tinereţe şi de martor competent al unei întregi vieţi de strădanie, de dileme şi de rezolvări ale unor ecuaţii ale secolului XX.

CONTRIBUŢII LA FIXAREA AFORISMELOR LUI BRÂNCUŞI DE CĂTRE PETER NEAGOE

Contribuţiile lui Peter Neagoe la fixarea textelor autentice ale aforismelor lui Constantin Brâncuşi sînt extrem de preţioase.

Raporturile dintre teorie şi realizare în arta plastică ca şi în arta literară sînt extrem de controversate.

în secolul XX am cunoscut tot felul de manifeste şi de proclamaţii de tip cezaric în materie de literatură, de filozofie şi de artă. Multe din aceste manifeste s-au terminat în bluff. O parte din aceste manifeste sînt extrem de importante fiindcă au format o pîrtie sau au declanşat curente şi realizări parţiale, care au rămas în istoria literaturii, a politicii şi a artelor frumoase. 206

Constantin Brâncuşi nu a lăsat nici un manifest de literatură, de filozofie sau de artă plastică. A fost, însă, un factor decisiv în creaţia cubistă la Paris şi pe plan mondial. Efectele cubiste s-au realizat plenitudinar în arhitectură.

Despre raporturile dintre teoria preconceptă şi creaţia propriu-zisă, dintre manifest şi realizare, Peter Neagoe consemnează următoarea conversaţie şi confirmă un aforism deja cunoscut.

Peter Neagoe: **Ascultă, Constantine, despre ce fel de sculptură vorbeşti?**

Brâncuşi: **Vorbesc despre acea sculptură care posedă viaţa sa proprie, iar nu una care are o formă asemănătoare vieţii... Văd, că te îndoieşti şi nu mai crezi. Dealtminteri *teoriile pure şi simple sînt fără valoare. Numai acţiunea contează,* (pag. 113)**

MONOLOGUL LUI BRÂNCUŞI
DESPRE PRIMITIVI, DESPRE VOIOŞIA COPILĂRIEI,

DESPRE DETAŞAREA DE SINE

ŞI LUCRURILE ESENŢIALE

Alt capitol controversat la Brâncuşi este capitolul despre arta neagră şi negroidă, despre aşa-zisa artă africană, despre primitivismul în arta plastică.

^Aforismul despre detaşarea de Eu şi preumblarea printre realităţi esenţiale (aflat prima oară la Carola Giedeon -Welcker şi pronunţat faţă de mulţi ascultători) se consemnează şi de către Peter Neagoe. S-a consemnat şi la Scarlat Callimachiîn 1957, înaintea doamnei Carola cu monografia din 1959.

Brâncuşi lucra în monolitul *Sărutul* în prima versiune aflătoare în cimitirul din Montparnasse, ultima versiune a *Sărutului* fiind *Poarta sărutului* de la Tg. Jiu.

***Brâncuşi:* Arta cea mai desăvîrşită a fost produsă în timpul copilăriei. Omul primitiv uita de grijile domestice şi lucra cu voioşie. Copiii posedă 207 această bucurie primordială. Eu aş vrea să redeştept acest sentiment în sculptura mea. Ceea ce doresc este ca sculptura să exprime bucurie curată (pag. 122). (Aforism cunoscut şi la alţii după moartea lui Neagoe şi Brâncuşi).**

***Peter Neagoe* (monolog interior) : Brâncuşi repeta ca o litanie acest credo (pag. 122).**

***Brâncuşi:* (monolog) Eul van al individului trebuie dizolvat. Numai prin eliminarea integrală a Eului se poate descoperi şi releva principiul adine şi ascuns, adevărul care se află constant în toate lucrurile. Dacă omul reuşeşte să elimine Eul va fi capabil să asculte bătaia inimii naturii şi**

şoaptele ei. Aş vrea să fiu capabil a spune: *nu mai sînt ataşat de nici o persoană. M-am îndepărtat de mine. Mă găsesc printre lucruri esenţiale* (pag. 123).

EXEGEZA LUI PETER NEAGOE LA MONOLOG

Neagoe scrie:

„Brâncuşi era fidel materialului, păstrind densitatea intactă şi grea a pietrei. Brâncuşi a păstrat *cubul* intact — forma de bază, care conţine toate celelalte forme — obţinînd prin *Sărutul* din cimitirul Montparnasse, forma ultimă unificată a două figuri înlăuntrul unui bloc, printr-o simplificare asemănătoare unui idol: două figuri aşezate faţă în faţă, total reunite formînd o piesă monumentală. *O potentă erotică* se află în această moarte, dar piatra funerară vorbeşte despre bucuria că iubirea este nemuritoare." (pag. 123).

BRÂNCUŞI DESPRE „SĂRUTUL" SĂU DIN MONTPARNASSE

Neagoe relatează că cel care a cumpărat statuia din atelierul lui Brâncuşi a fost un cetăţean maghiar. După informaţiile noastre a fost un cetăţean român expatriat la Paris, anume Dr. Marbé (informaţia o am de la Hélène Lebel, pianistă şi 208 cîntăreaţă, bătrînă, clienta mea). Acest medic a iubit o rusoaică tînără care a murit. Dr. Marbe a fost un medic excepţional, care îşi avea un laborator unde făcea experienţe ştiinţifice pentru a descoperi remedii noi. Făcea experienţe pe cobai, a făcut experienţe

şi pe trupul său. A murit din aceste intoxicaţii experimentale.

Dr. Marbe sau acel cetăţean maghiar avea nevoie de o statuie funerară pentru o mare iubire defunctă pe care nu o putea uita. Ar fi dorit ceva â la Rodin, pe atunci marele pontif al artei plastice la Paris, pe continent şi în lumea întreagă.

Brâncuşi **(către cumpărătorul său): Nu este vorba de o copie fidelă a două modele — bărbat şi femeie — care se iubesc, ci de o viziune a iubirii fără de moarte pe care eu o văd cu *ochiul minţii.***

Am eliminat din sculptura mea tot ceea ce nu este esenţial. Găsiţi în statuie numai o sugerare a braţelor şi a picioarelor, o sugerare a fizionomiilor. Cu cît veţi privi statuia mai mult, cu atît mai uşor îi veţi descoperi sensul. Misterul fecundi-tăţii şi al morţii este însuşi misterul iubirii, care va supravieţui dincolo de mormînt. Nu pot spune prea multe în cuvinte simple. Această sculptură aparţine tuturor timpurilor, din pricină că am despuiat forma esenţială de toate trăsăturile, care ar putea să ne povestească de o anumită epocă sau de vreo perioadă de ani (pag. 123).

Peter Neagoe **(adnotare): „Clientul ungur s-a convins, după şovăiri, ca să accepte *Sărutul* lui Brâncuşi. I-a dat comanda fermă cu condiţia să facă o variantă mărită pentru cimitirul din Mont-parnasse, iar la baza monumentului funerar să sape o inscripţie cu numele Tanoşka Gaşevs-kaia. Cecul imediat semnat şi plătit la bancă a ajutat pe Constantin Brâncuşi să se elibereze de griji pecuniare**

pentru un an întreg de zile. Dar singurul fapt palpitant era că fusese plătit 209 pentru o muncă pe care o iubea. " (pag. 124).

EXEGEZĂ

S-a vorbit pe bună dreptate despre mercantilismul artiştilor şi despre cobiliţarul esopic Brâncuşi.

Un artist mercantil lucrează după nevoile grosiere şi conform cu concepţia groasă a clientului.

Brâncuşi a refuzat acest procedeu străvechi de artist — slugă, — slugi ale papilor, ale seniorilor Renaşterii şi ale burtăverzimii micii şi marii burghezii moderne.

Brâncuşi s-a reîntors la *„bucuria curată"* a artistului primitiv din neolitic, la plenitudinea sculptorului din antichitate, aclamat pe stadion, alături de sportivii Olimpiadei, de dramaturgi şi de poeţi.

Brâncuşi a reînnodat firul artistului anonim medieval, plin de evlavie pentru arta şi convinc-ţ iu nea sa intimă.

Creatorul Brâncuşi a impus cumpărătorului marfa sa, emoţia sa, stilul său, gîndirea sa, iar nu viceversa, cum s-a întîmplat şi cum se întîmplă din nefericire cu gînclitorii şi cu mulţi artişti din toate emisferele şi din multe timpuri.

Dictatura viţelului de aur aplicată artiştilor a fost sfărîmată de Brâncuşi la Paris.

Pilda sa va rămîne nemuritoare, ca şi arta sa.

Interludiu.

Paralelă între Joyce şi Brâncuşi

INTERFERENŢE BIOGRAFICE

Paralelismul plutarhian rămîne valabil în istoria ştiinţifică şi în critica literară, deşi nu se mai practică, nici măcar pentru portrete de conducători de popoare.

Plutarh îşi alege şi descrie două vieţi celebre, îndeobşte un elin şi un roman, faimoşi la Roma şi Atena.

Noi socotim, că paralela plutarhiană este aplicabilă pentru estetică şi caracterologie, pentru istoria literară şi chiar pentru sistemele económico-politice, dacă se aplică fără manierism, fără retorică şi fără grandilocvenţă, adică, aşa cum spune Horaţiu, *cum grano salis.*

Tehnica lui Plutarh s-a aplicat numai la biografii.

S-ar putea aplica şi în istoria ideologiilor sau în istoria economică. Se merge mai departe cu tehnica paralelelor.

Paralela biografică poate deveni o paralelă de idei.

C. Brâncuşi a citit, a meditat la tezele poporaniste ale lui Stere, la caracterul lui şi la bătăliile duse. C. Stere avea ca vîrstă unsprezece ani în plus faţă de Brâncuşi şi problematica sa pusă în circulaţie prin *Evenimentul* şi *Viaţa Românească* (fundată în 1906) a fost cunoscută de adolescentul şi tînărul Brâncuşi. Stere a scris trei decenii la *Viaţa Românească,* revistă atent urmărită de sculptor la Paris şi în raidurile scurte prin ţară. Se interesa de colaboratorii ei. Personal, colaborator pe atunci (1924—1937) la *Viaţa Românească,* am discutat, deseori cu

Brâncuşi, cu textele revistei poporaniste pe masă, după cum am discutat şi cu textele germane ale lui Nietzsche.

Dăm aici referinţe şi tradiţii orale asupra gin dirii lui Brâncuşi, asupra meandrelor şi asupra genezei acestei gîndiri.

Joyce s-a interesat mult de socialism în Irlanda şi mai ales în Italia. A citit ca student dublinez şi pe filozoful Nietzsche. în scurta şedere la Roma a făcut o febră de adept socialist, de adept al doctrinei marxiste şi cu interes pentru congresele de partid. Corespondenţa cu fratele său, profesor la Triest, ne atestă. Brâncuşi se interesa mai ales de chestiunea agrară din Remania. Era ţăran ca origine şi ducea la Paris o viaţă de ţăran.

Karl Marx a caracterizat, pe bună dreptate, ţărănimea din secolul XIX, ca pe un „sac de cartofi" (Kartoffelsack). Aşa fusese de-a lungul istoriei universale, adică o clasă capabilă de revolte, de răzmeriţe şi de „război ţărănesc" (Bau-ernkrieg) dar incapabilă de a face, *singură,* o revoluţie *a ei,* cum a făcut burghezia la 1789 şi la 1848. Proletariatul şi-a început „Comuna" la Paris în 1871 şi a făcut o repetiţie generală a revoluţiei sale în 1905 în Rusia ţaristă.

Momentul istoric 1789 şi momentul 1917 au fost două momente decisive şi au rămas ca atare, cu mari repercusiuni ideologice în istoria modernă.

James Joyce şi Constantin Brâncuşi au fost doi intelectuali şi doi creatori artistici, agitaţi profund de „problema socială", de socialism şi mai ales de „chestia ţărănească" acută în Irlanda şi în România la sfîrşitul

secolului XIX şi pînă la moartea lor. Joyce a decedat la 13 ianuarie 1941 la Zurich şi Brâncuşi a fost înmormîntat la 19 martie 1957 în cimitirul Montparnasse din Paris.

Amîndoi au trăit şi creat *în emigraţie.*

Joyce şi Brâncuşi nu au plecat, desţăraţi, în exil strict economic şi definitiv, ca atîtea cohorte de negustori (care se transformă de veacuri în 212 caste comerciale, în facţiuni şi în bande de răufăcători ai codului comercial, penal şi al eticii umane). N-au fost, iniţial, ţărani dijmaşi, plecaţi pentru a spori clasa uvrieră citadină. Joyce şi Brâncuşi n-au plecat din Irlanda şi din România în *exil definitiv,* ca aventurieri în goană după aur. Situaţia lor este alta: pleacă din ţară pentru temeiuri sufleteşti şi ţeluri de artă, pentru nevoia creaţiei spirituale.

Dispreţul acestor doi artişti pentru aur şi artă mercantilă a fost notoriu în viaţa lor, a devenit celebru după moarte şi rămîne pilduitor pentru generaţiile viitoare. Pilda lor morală a rămas tot atît de înaltă în două „vieţi exemplare" (după un termen al eseiştilor spanioli), ca şi arta lor nouă, dificilă, hermética, plină] de căutări, în osirdia zecilor de mii de ore de muncă prestate pentru un ciclu relativ mic de opere.

C. Brâncuşi are circa 720 opere de statuar, de desenator şi de pictor, de la începutul cu capul de împărat roman al lui Vitellius (Craiova, 1902) pînă la moartea din 1957, cu ultimele broaşte ţestoase, şi cu *Foca* mîngîiată tandru. Bogăţia producţiei sale este numai aparentă, pentru că *Măiastră,* de pildă, se repetă identic sau cu modificări în

bronz, aur, marmură albă, verde sau neagră. *Măiastrele* sale sînt 29 versiuni ale aceluiaşi poem (ca în manuscriptele lui Eminescu, pînă se ajungea la forma ideală), pînă la arhetipul pe care 1-a întrezărit în febra şi delirul unui tifos real, amestecat cu legenda păsării fără somn. Măiastră este un vis al solitudinii şi al nădejdei de tămăduire.

Romanele lui Joyce se repetă şi au ca temă Dublinul natal. James Joyce a declarat că scrie una şi aceeaşi carte de la *Oamenii din Dublin, Ulysses* pînă la *Priveghiul Fineganilor.* A creat în solitudine, în dezamăgire, în irascibilitate şi în afirmaţia euforică a vieţii suverane şi genuine.

Lunga lor viaţă s-a petrecut în claustrare pentru a realiza lucrări ciclopice cu laitmotive puţine (ca la sculptorul Brâncuşi) şi opere enciclopedice 213 bazate pe filologie pentru a evoca istoria universală şi sufletul omenesc, în eforturi de titan (ca la Joyce).

C. Brâncuşi s-a născut în 1876 la Hobiţa, iar Joyce la 2 februarie 1882, la Dublin. O diferenţă numai de şase ani. Ţările lor avuseseră sute de ani un destin identic de asuprire din partea a două imperii: imperiul otoman şi cel britanic.

Paralelele istorice şi ale mediului social nu sînt lipsite de semnificaţii, cînd au repercusiuni ideologice, cum a fost în cazul Joyce-Brâncuşi.

S-au cunoscut la Paris în 1924 prin intermediu"; poetului american Ezra Pound, manager al modernismului mondial, manager important şi ilustru, rămas în istoria literaturii moderniste contemporane, împreună cu

Valery-Larbaud, Ezra Pound a fost managerul lui James Joyce, pe atunci un irlandez obscur, un biet profesor secundar oarecare la Pola şi pe scurtă vreme, profesor universitar la Trieste (porturi adriatice de pe litoralul iugoslav). Joyce a fost universitar la un fel de Institut de Ştiinţe Economice în oraşul Trieste, după primul război mondial, citeva zile şi a plecat la Paris, spre alte orizonturi şi alt destin de literat mandarinal, independent, cufundat în boemă.

Ezra Pound a avut meritul de a fi scos în evidenţă, cu autoritate, pentru cercurile bogate de „iniţiaţi" mondiali şi „rafinaţi", literatura lui Joyce şi apoi sculptura lui Brâncuşi (prin eseuri şi reproduceri, începînd încă din 1921). Gloria anglo-saxonă i-a acoperit fruntea lui Brâncuşi cu lauri şi comenzi, acea minte care lucrase din 1902 pînă în 1913 pentru România *(Vitellius, Rugăciunea, Stănescu, Sărutul, Laocoon, Nudul* lui Antinous din Belvedere — jupuit —, *Dr. Davila, Dărăscu, Cap de fetiţă. Ştrengarul* etc).

Din anul 1904, pînă în 1923, Brâncuşi lucrase mai mult pentru Paris.

Cotitura spre cubism se perpetuase din 1908 prin *Rugăciunea* din cimitirul Buzăului (sub influenţa răscoalelor ţărăneşti din 1907, a revoluţiei din Rusia din 1905 şi a lui Tolstoi, care l-au tulburat adînc).

Din 1912 a început ciclul *Domnişoarei Pogany,* ciclul iubirii şi descifrarea feminităţii.

Din acel moment, viaţa lui Brâncuşi a fost răsturnată iar creatorul s-a izbăvit prin muncă şi artă. Munca artistică

este, deseori, un derivativ al dramelor individuale. D-ra Pogany ştia cîteva cuvinte româneşti de prin Bihor. V. G. Paleolog spune că soţia fără cununie a lui Brâncuşi n-avea talent de pictoriţă şi Brâncuşi exagera idolatria sa pentru femeia iubită. Se poate. în iubire se petrece iraţionalul, iar logica nu are forţă de explicaţie decît rareori. Se regăseşte o logică a instinctelor şi a afectivităţii.

Biografia erotică a tînărului Joyce pînă la moartea sa este o biografie armonică şi tipică pentru un filistin irlandez şi pentru *Vhomme moyen.*

Joyce s-a răzvrătit, zadarnic, împotriva filistinismului, împotriva bisericii catolice şi a iezuitis-mului (de la care a învăţat ceva), împotriva îngustimii mintale a micii burghezii şi a minciunilor convenţionale. Cartea lui Max Nordau despre convenţionalele minciuni ale secolului şi ale omenirii a avut o largă circulaţie la acea epocă. Azi pare o lucrare banală, ţesută din sofisme, alega-ţiuni şi platitudini. Temeliile convenţiunilor sociale omeneşti nu pot fi abolite fără pericole. Situaţia obiectivă a lui Joyce pe toate compartimentele, inclusiv căsătoria, a fost de mic burghez irlandez şi a rămas în linii generale, ca atare. A adus ceva corective. Aceste corective biografice sînt corectivele răzvrătirii.

Opera lui Joyce este rodul unei amărăciuni naţionale (situaţia Irlandei din secolul XIX) şi ale unei amărăciuni *personale* (amărăciunea artistului de geniu în epoca individualismului frenetic).

Joyce a dat în fiinţa şi scrisul său bătălia cu Englitera invadatoare. Irlanda s-a emancipat abia după primul război mondial, cînd Joyce era în plină creaţie. Opera lui Joyce este un testimoniu 215 de război atroce anti-englez şi un atac fulminant

mân **filistinului mic-burghez, plus războiul cu loţi cei care i se păreau că aclamă şi sprijină Albionul perfid. Cercetarea vieţii şi a atelierului *âu de artă (păstrat sub forma manuscriptelor şi a epistolelor trimise sau primite) ne dau lămuriri cu prisosinţă despre o dramă de artist mic-burghez, emancipat de clasa sa şi intrat în revoluţia artistică şi politico-socială a timpului. Revolta şi revoluţia lui Joyce sînt de natură ideologică si de factură concretă, istorică, cu repercusiuni in tehnica de artă.**

Criticul literar Perpessicius a întreprins in România cercetarea exhaustivă a variantelor liricii lui Eminescu. Perpessicius a ridicat un monument de aramă osîrdiei poetului genial Minai Eminescu. Atelierul eminescian dovedeşte o tenacitate uimitoare. O romanţă are zeci de variante pînă se ajunge la prototipul întrezărit în inspiraţia fulgurantă. Pegasus se călăreşte pe pista curselor şi în zbor, cu tenacitate şi cu zăbală strînsă, potcovit în argint, fier, aramă sau aur.

Atelierul lui Joyce este o altă pildă a osîrdiei prozatorului de geniu, căutător de esenţe şi de drumuri noi. Poate că aceste drumuri au dus la abolirea romanului. N-are nici o importanţă. După roman s-a născut şi se va naşte mereu *eseul,* succesorul ilegitim, copilul din flori şi din

revoltă al romanului modern. Acest roman nou („la nouvelle vague") încearcă să se nască şi să fie legitimat, ca şi cinematograful. Se va înviora filozofia şi morala în contextura romanului-fluviu.

Artiştii orgolioşi (adică autentici) nu pot accepta sclavajul cu lanţuri daurite.

James Joyce n-a acceptat după măcelărirea lui Parnell cu iataganele moralinei anglo-irlandeze, să mai trăiască la Dublin, unde Parnell fusese un rege încoronat de popor. A plecat, în protest intim împotriva britanicilor asupritori şi asfixianţi ai valorilor locale. A plecat în *surghiunul voluntar* triestin. Surghiunul formează tematica din *Exiles* (3 acte din 1914, — singura sa bucată teatrală). La Triest a stat un deceniu decisiv, imediat după

66 şi-a luat un titlu academic la facultatea dr litere din Dublin.

James Joyce a fost profesor de limba engleză la o şcoală particulară (Berlitz-School) şi a avut ca elev pe romancierul celebru Italo Svevo. Dascălii] poliglot a mai învăţat personal şi limba norvegiană din admiraţie pentru Ibsen despre care a scris un eseu ca student. După norvegiană a învăţat şi limba daneză, mai tîrzior.

Joyce este un filolog, un profesor de lini hi străine, traduce în limba italiană pe dramaturgii simbolişti şi ibsenieni ai Irlandei, este un pauper, încărcat de o familie fundată pe o mare iubire (Nora, doi copii, apoi un nepot). încearcă să facă ziaristică italiană şi negustorie la Roma şi nu reuşeşte. Are norocul unor mecenaţi şi amici ca Ezra

Pound şi ca soţii Giedeon-Welcker (profesor la Politehnica din Zurich) ajunge scurt timp după primul război mondial belfer universitar la Trieste, se refugiază în cîteva rînduri la Paris şi pe Coasta de Azur, a fost în exil voluntar în timpul celor două războaie mondiale in Elveţia, cetăţean englez, care ura Anglia, căzut prizonier de două ori in mîna nemţilor invadatori şi tratat — ca o ironie a sorţii — ca soldat englez.

Pentru estetica lui Joyce ne vom adresa lui Mallarmé.

Experienţele lexicale ale profesorului de liceu (de limba engleză) Mallarmé, la Paris, i-au fost hotărîtoare şi au premers experienţelor sale.

Pentru filozofia lui Joyce ne vom adresa lui Nietzsche şi lui Vico.

Pentru morala sa pesimistă, fîntina lui Joyce a fost Arthur Schopenhauer, o sursă esenţială şi pentru Nietzsche, acest filozof straniu, care a avut impresia, la prima lectură, că înaintaşul său Arthur Schopenhauer a scris special pentru Friedrich Nietzsche, fiul spiritual al lui Arthur. Filozofii au o specială *„Genealogie a Moralei"* şi a filiaţiunilor biologico-spirituale.

Pentru aportul biologizant în filozofia lui Nietzsche şi adus de Joyce în roman se mai află steaua polară a lui Darwin. Joyce a utilizat copios şi pe Sigm. Freud în sondarea subconştientului.

James Joyce a adus in tehnica romanului experimentele lui Mallarmé din lirică, Pallady le-a aplicat în pictura românească.

Concepţia generală estetică a profesorului triestin şi irlandez este formulată destul de limpede în următorul fragment:

„Personalitatea unui artist, tradusă mai iutii printr-un strigăt, o cadenţă, o impresie, apoi printr-o povestire fluidă şi superficială, se sublimează, pînă la pierderea existenţei sale şi ca să zicem aşa, se impersonalizează. Imaginea estetică exprimată dramatic este viaţa purificată în imaginaţia omului şi reproiectată. Misterul creaţiei estetice, ca şi al creaţiei materiale, s-a împlinit. Artistul, ca şi Dumnezeul creaţiunii, rămîne în interior înapoi sau înainte, deasupra operei sale, invizibile." (Traducere din *Dedalus,* pag. 214 din ediţia franceză, aflată la îndemînă: *Portrait de Vartiste jeune par lui-même,* traduction par Ludmila Savitzky, Paris, Gallimard, 1934, 254 p., care este versiunea originalului englez îngrijit atent de Joyce, *Portait of the Artist as a Young Man,* introduction by Herbert Gorman, New York, The Modern Library, 1928).

Această concepţie estetică stă şi la temelia lui *Ulysses* (with a foreword by Morris L. Ernst, 1946), ca şi în ultima capodoperă *The Finnegans Wake* (New York, The Viking Press, 1947, 643 pagini), tipărită prima oară în 1939, la declanşarea celui de-al doilea război mondial şi din această pricină rămasă sub obroc un deceniu.

Opera principală de debut propriu-zis al lui Joyce a fost *Dubliners* (terminată în 1914).

Debutul 1-a făcut cu eseuri de student şi cu studiul asupra lui II. Ibsen, care a trezit atenţia dramaturgului norvegian şi a avut loc între amîndoi un schimb de epistole.

Tehnica incipientă la Joyce nu-i mallarmeană. Dimpotrivă, se află mult naturalism zolist în acest roman în manieră de tablouri picturale, lucrate după tehnica impresionismului. A fost tradus în franţuzeşte în 1926 cu o prefaţă de Valery-Lar-baud. Tot Valery-Larbaud împreună cu Joyce au revăzut traducerea în franţuzeşte a lui Ulysses, făcută de A. Morel şi Stuart Gilbert (ediţie la Gallimard-Paris, 1948, 710 pagini).

Acestea sînt cele patru opere fundamentale ale lui Joyce: *Dubliners, Portrait, Ulysses* şi *Finnegans Wake.* Se mai adăugă o piesă ibseniană *Exiles* (în trei acte din 1914) şi versurile simboliste suave din *Chamber Music* (Muzică de cameră).

La debutul lui Joyce se află nordicul H. Ibsen ca o stea polară. Joyce a tradus pe dramaturgii irlandezi simbolişti-ibsenieni în limba italiană şi i-a jucat la Roma (în cîteva reprezentaţiuni).

Opera tipărită *Work in Progress* a fost un titlu provizoriu şi simbolic, publicat fragmentat, pentru *Finnegans Wake,* apărut in 1939, concomitent la Londra şi New York, la declanşarea celui deal doilea război mondial.

James Joyce se afla în 1939 la Paris. A căzut din nou prizonier la nemţi, ca posesor al paşaportului Angliei (detestate). S-a refugiat cu greu din Paris spre Vichy, apoi în Elveţia unde a murit, patriarh, printre ai săi: fiu, soţie şi

nepot, familia sa pro-priu-zisă, plus prietenii săi fideli, mecenaţii Gie-deon-Welcker care au fost şi mecenaţii lui Brâncuşi, ca şi biografii lor cei mai avertizaţi.

Obscurităţile lui Joyce şi Brâncuşi sînt obscurităţi mallarmeene în domeniul epic şi plastic, derivate din experimentări tenace asupra materialelor. Lirismul cel mai pur şi filozofia vieţii (Lebensphilosophic) sînt la punctul de plecare al acestor căutări asupra esenţelor gîndirii şi căutării asupra esenţei omului, al vietăţilor şi al materiei inerte.

Mallarme le-a fosl un precursor, o pildă şi un 219 îndemn.

Theodor Pallady a reuşit să aplice în pictură ceva din estetica lui Mallarmé, în simfoniile sale cromatice şi în dispreţul carnalităţii, fiindcă atît poetul francez, cît şi Pallady au fost, în structura şi aspiraţiile lor intime, nişte serafimi, doi lepto-somi, din punctul de vedere al tipologiei şi carac-teriologiei din antropologia umană filozofică, fiziologică, biologică şi sociologică, fundată de Kretschmer şi de Sombart.

Academicianul francez Luis Gillet spunea odată:

„On ne comprendra vraiment la pensée de Joyce que le jour ou nous l'aurons dans son premier état, avant toutes les retouches dont il 1-a compliquée, comme Mallarmé, un jour qu'on le félicitait d'un discours assez clair, il répondait:

— Oui, il faut que j'ajoute quelques ombres". (Apud David Heyman, *Joyce et Mallarmé,* I, p. 43).

Butada e reuşită şi conformă adevărului.

Tehnica „informală" cu care a lucrat Joyce este o tehnică uimitoare, care se descifrează pe bază de studiu al manuscriptelor lăsate, şi unde se observă jocul suveran, lăsat să rodească, al subconştientului şi al memoriei prodigioase de filolog, istoric şi filozof.

Opera lui James Joyce este vastă şi corespondenţa nu s-a publicat în întregime.

Opera lui Stéphane Mallarmé este ceva mai redusă: textele stabilite şi adnotate de Henri Mondor şi G. Jean-Aubry sînt de 1.653 pagini (Paris-Gallimard, Biblioteca Pleiadei din 1945). Poemele lui Mallarmé sînt un adevărat comornic de diamante cu multe carate. Lirica este capabilă de mai multă sintetizare decît epica, gen care tinde în mod evident la epopee şi la romanul diluvial denumit roman-fluviu.

Un coup de Dés **(şi alte multe din poemele hermetice ale lui Mallarmé) au intrat în structura romanului Finnegans Wake, în mod masiv, pur reminescienţial sau conştient, parodistic sau polemic, pe căile subconştientului şi ale conştientului (treaz şi tandru-agresiv). Atitudinea lui**

Joyce faţă de Mallarmé este de tandreţă agresivă, ca şi faţă de Constantin Brâncuşi.

Parodia *Coloana fără sfîrşit* prin inventarea unui termen nou se repetă cu multe din laitmotivele şi temele lui Mallarmé, la Joyce.

Cercetarea a fost reluată de David Hayman prin studiul amănunţit şi didactic-monografic al celor 4.400 pagini de manuscripte aflătoare la *British Muséum* de la Londra şi a

manuscriptelor din fondul bibliotecii universităţii americane din Buffalo donate de către Paul Léon, amicul lui Joyce.

Această cercetare a fost prezentată de către Hayman ca teză de doctorat în estetică la Sorbona, dirijată de profesorul Dedleyan. Manuscriptul tezei a fost supus lecturii şi sugestiilor lui Samuel Beckett şi Stuart Gilbert, discipolii lui Joyce.

Clanul şi grupele favorabile lui Brâncuşi-Joyce erau formate din Maria Jolas, soţii C. Giedeon-Welcker, Sylvia Beach, Ezra Pound, Valéry-Larbaud, suprarealistul Philippe Soupault şi mulţi alţii. Teza lui Hayman revăzută de dramaturgul Beckett (dramaturgul joycean) s-a publicat în colecţia *Les cahiers des lettres modernes,* organ pentru *La revue des lettres modernes* (Histoire des idées et des littératures) în două volume:

1. **Stylistique de la suggestion.**

2. **Les éléments mallarméens dans l'oeuvre de Joyce.**

DESENELE LUI BRÂNCUŞI CU SUBIECTUL JOYCE

între Joyce şi Brâncuşi a existat un schimb de epistole pe teme estetice. Am citit o lungă scrisoare a lui Joyce către Brâncuşi după ce au apărut la Paris poveştile cu *Shem and Shaun* ornate cu portretul său spiraloid ca frontispiciu.

Corespondenţa lui Brâncuşi cu spiritele mari ale timpului va trebui publicată integral. Acest om avea geniul conversaţiei, iar scrisorile sînt prelungiri ale schimbului oral de vederi şi de experienţe.

Desenele cele mai cunoscute (două desene spi-raloide şi unul figurativ) ale lui Brâncuşi cu subiectul James Joyce au fost o comandă specială din anul 1929 a prietenilor şi editorului romancierului Joyce, care s-au adresat mai întîi lui Picasso. Acesta a refuzat. Este vorba de prima ediţie a volumului *Tales Told of Sham and Shaun.*

Motivele refuzului lui Picasso au fost în număr de două. Primul motiv dat pentru respingerea cererii a fost că nu lucrează niciodată după *comandă,* ci după *inspiraţie.*

Faptul este inexact, fiindcă Pablo Picasso a lucrat deseori şi chiar foarte mult după comandă. Simţul său comercial este extrem de dezvoltat, ca la mulţi artişti plastici, care lucrează în incertitudini materiale, fără fixităţi de salarii, fără marfă la bandă rulantă, fără comenzi fixe. Artiştii au necesităţi somptuarii. Nevoile lor de somptuozitate derivă din materia plastică şi din substanţă psihică.

Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio şi Michel-angelo au lucrat cu comenzi fixe de la Maecena (seniori variaţi), cu comenzi anuale sau cu comenzi întîmplătoare, cu bucata şi cu toptanul, pe sume mici, pe sume uriaşe, pe sume derizorii sau disproporţionate, la intervale diferite.

Selecţiunea, concurenţa, voga, moda, bătălia de junglă şi bătălia pentru existenţă (the struggle for life) dezonorează sau nu cumva onorează lucrările după comandă ale artistului plastic?

După refuzul lui Picasso, comanda s-a dat lui Constantin Brâncuşi, care n-a refuzat-o, fiindcă era prieten cu Joyce de cinci ani.

Faptele s-au petrecut în 1929.

Gloria lui Joyce şi voga sa sporeau, zi de zi, în cercurile iniţiaţilor şi esteţilor continentelor, cercuri, fireşte, închise şi fără a prinde tirajele populare, deşi se aflau buni negustori în aceste cenacle, care ştiau să mercantilizeze talentele originale şi marile lor experimente în curs.

Negustorii şi mecenaţii au fost Symours, Ezra Pound şi Sylvia Beach în cariera lui Joyce, plus mecenatul soţilor Giedeon-Welcker, pentru amîn- 222 doi, pentru irlandez şi pentru oltean, doi emigranţi voluntari în cursa gloriei şi a artei, care-i înfăşură cu zgomote, cu ţambale, cu harpe, violine, imprecaţii, mătăsuri şi hermine.

Joyce avea în 1929 mari dificultăţi financiare şi personale, cu boala sa de ochi şi' cu situaţia maladivă a fiicei sale Lucia.

Fiica lui Joyce îşi alesese cariera de dansatoare, după ce încercase pictura. A dansat la 9 aprilie 1928 în *„La prêtresse primitive"* la teatrul Vieux Colombier, într-un recital pe Champs Elysées, apoi într-o operă bufă, într-o competiţie la balul Bullier (unde şi-a desenat singură costumul de sirenă cu solzi argintii) pentru a sfîrşi în alienaţie mintală, la început sub formă benignă, apoi' o nebunie evidentă şi iremediabilă. Romancierul lucra intens la *Finnegans Wake* şi dăduse publicităţii după *Ulysses* doar un fragment cu titlul semnificativ *The Work in Progress* în englezeşte şi în franţuzeşte, la care au lucrat pentru traducere sub asistenţa sa cei *„12 apostoli cu Cristos-Joyce în frunte".* între ei se găseau Samuel Beckett şi Marcel Brion, primul, un

dramaturg devenit celebru, pe atunci numai profesor sosit de la Dublin, invitat pentru prelegeri la Şcoala Normală Superioară, al doilea, ulterior, membru al Academiei Franceze.

Cărţile lui Joyce nu se vindeau prea bine.

Veniturile din cărţi nu-i acopereau „coşniţa".

Nici *Work in Progress* nu s-a vîndut în tiraj popular cu tot ajutorul dat de cei 12 apostoli. Se vindeau la iniţiaţii puţini din ţările de limbă franceză. Textele engleze se aflau sub obroc sau oprelişte. Pe urmă, au apărut editorii Harry Crosby şi soţia sa Caresse Crosby, oamenii bogaţi, cu editură nou înfiinţată la Paris în 1927. I-âu cerut un fragment din *Work in Progress* şi alte bucăţi. Au tipărit volumul *Tales Told of Sham and Shaun.* Editorii bogaţi au fost „salvatorii" pentru un timp limitat. Orice editor vrea să cîştige. Nu-i Maecena. Editorii au acordat credit 223 pe termen scurt şi au avut ceva cîştig.

Pentru apariţia somptuoasă a acestui volum s-au adresat lui Picasso pentru un portret ca frontispiciu, care 1-a refuzat. S-au mai adresat pentru o prefaţă lui Julian Huxley şi lui J. W. N. Sullivan (muzicolog), care au declinat oferta preluată de Ogdon şi pusă în fruntea celuilalt fragment scos cu titlul *Anna Livia Plurabelle* din *Finnegans Wake* (care-i o epopee şi o enciclopedie a timpului nostru).

Pentru poveştile cu *Sham and Shaun,* sculptorul Constantin Brâncuşi a desenat faimosul şi abstractul potret spiraloid al lui Joyce din 1929, care însoţeşte cărţile sale actuale şi comentariile ulterioare despre romancier. De

pildă, monografia lui Richard Ellmann (New York, Oxford, Uni-versity Press, 1959, 842 pag.) se deschide cu acest portret. Desenul brâncuşian e format din trei linii perpendiculare (una mare şi două mai mici), plus o spirală, care reprezintă capul. Sub spirală este aşezată o perpendiculară mică. Spirala evocă faţa, iar mica perpendiculară — gîtul.

Richard Ellman ne relatează din factologia acestui faimos decor spiraloid un detaliu amuzant şi caracteristic:

„Cînd schiţa lui Brâncuşi a fost arătată lui John Joyce, tatăl lui James, acesta a remarcat plin de gravitate:

— „Băiatul meu pare să se fi schimbat mult".

în *Potretul artistului* conceput ca om pururea tînăr (acesta-i tîlcul titlului *A Portrait of the Artist as Young Man),* tatăl John Joyce (de fapt travestit în Simon Dedalus), este descris de fiul necruţător Stephen (James) în modul următor:

„Un student de medicină, un sportiv vîslaş, un tenor, un actor amator, un politician aclamativ, un mic proprietar rural, un capitalist cu mici investiţiuni, un beţivan, un băiat bun, un povestitor, secretarul cuiva, ceva într-o distilerie de alcool, un perceptor la fisc, un falit şi în prezent un apologet al timpului său."

Simon Dedalus reapare în *Ulysses* şi în *Finnegans Wake* (unde a servit ca model pentru Earwicker).

Opera lui James Joyce are un caracter eminamente autobiografic pe care monografiştii emeriţi (ca Richard Ellmann) au descifrat-o pas cu pas. Dacă am fi psihanalişti şi

am da crezare acestei doctrine, am putea spune că James Joyce a suferit de complexul lui Oedip: îşi adora mama ca pe o sfîntă şi ca pe o martiră, detestîndu-şi tatăl ca pe un călău jovial al mamei, care a născut 13 ploduri şi i-a crescut cu mari dificultăţi băneşti şi-n jertfă, pe cînd tatăl se ocupa cu fleacuri, cu paharul de vinaţuri şi cu *whisky* fără *soda-water.*

Tatăl lui James Joyce pare a fi fost un personaj rabelaisian, un Gargantua irlandez. După fotografii de familie, se prezintă ca un tip de mare robusteţe şi de o mare vitalitate, dovedită dealtmin-teri în tot cursul vieţii.

între James Joyce şi Constantin Brâncuşi s-au stabilit, exploziv, din 1924 pînă în 1941, relaţii de prietenie, cu toate impedimentele de structură caracterologică, de meserie, de clasă şi de naţie.

Relaţiile amicale şi cordiale se bazau pe următoarele elemente psihologice şi pe afinităţi ideologice :

***1).* Atmosfera identică de familie (dominaţia Jocastei şi absenţa tatălui din cămin, Radu Brâncuşi), *2)* destin de emigranţi voluntari pentru idealuri artistice înalte, *3)* paralelisme istorice între Irlanda şi România. *4)* adoraţia în paralelism şi în concordanţă de idei pentru prototipul de viteaz Parnell şi pentru viteazul martir Tudor Vladimirescu, adică un prototip uman identic, *5)* eredităţi rurale şi negustoreşti, aş zice „cobi-liţare" la amîndoi; John Joyce este decretat, de fiu *„the small landlord",* adică un soi de moşnean irlandez; înaintaşii săi au practicat agricultura din timpuri imemorabile, dar s-au adaptat cu uşurinţă**

mercantilismului cobiliţar şi versatil (John Joyce a dat falimente multiple din cauza beţiei), *6)* nevoia de independenţă împinsă pînă la orgoliu, *7)* gustul pentru formele modernităţii, *8)* gustul singurătăţii *(die azzurne Einsamkeit,* cum spune Nietzsche), alternat cu o socia-bilitate tandră printre oamenii de jos, *9)* încrederea în spiritele superioare şi rafinate, cu dispreţul făţiş al puterii seculare concretizate în bancheri şi oameni politici (sacul cu bani şi slugile lor), *10)* gustul şi apologia vieţii sănătoase şi fertile.

Acesta ar fi *Decalogul* lui Joyce şi al lui Brâncuşi într-o *Paralelă plutarhiană* bine condusă.

Ezra Pound a fost managerul lui James Joyce din 1920 pînă în 1930, cînd încep grave certuri şi ruptura între ei. Pound nu mai gustă opul *Work in Progress,* fragmentul de epopee realizat definitiv în *Finnegans Wake,* în 1939.

Faptul doare şi enervează pe James Joyce, care este destul de irascibil, suferă de intermitenţă de alcoolism, cu perioade de remisiuni voluntare, pentru a crea, utilizează amicii şi cunoscuţii pentru împrumuturi băneşti *irecuperabile.* Mulţi irlandezi îl decretează *cerşetor,* încă din tinerele, cînd Joyce locuia într-un turn medieval părăsit, laolaltă cu prietenii poeţi din boemă, după luarea licenţei în filologie la universitatea Dublinului şi cînd încerca să rămînă în profesia exclusivă de scriitor-artist.

După cearta cu managerul Ezra Pound (consilier artistic, aducător de parale şi admirator), după cearta cu cercul din jurul Gertrudei Stein (personaj considerabil), Joyce a găsit

pe soţii Crosby, ca editori şi (aproximativ) mecenaţi, în locul poetului multiplu şi amic Ezra Pound.

Pentru frontispiciul cărţii noi din 1929, soţii Crosby se adresează lui Pablo Picasso pentru a face o schiţă, un portret sau o caricatură amabilă oarecare, aşa cum acesta a făcut cu duiumul, pentru a veni în ajutor unui camarad de arme literare, cam înrudite, aflat la înghesuiala destinului familiar şi financiar.

Pablo Picasso n-a vrut să facă frontispiciul pentru noua carte de povestit din 1929 a lui James Joyce, nu atît pentru că nu lucra la comanda editorilor, ci a inspiraţiei sale, ci pentru că autorul lui Ulysses nu aparţinea cercului Gertrudei Stein, 226 unde se strînseseră milionarii americani avant-gardişti, care stipendiau şi cumpărau lucrările de avantgardă. Acesta este al doilea motiv şi cel mai temeinic. Nu vrea să se strice cu ei, senior Picasso, cu aceşti milionari americani. Din această pricină nu a livrat desenul-frontispiciu pentru poveştile cu Sham and Shaun.

Constantin Brâncuşi era un bun camarad al spiritelor creatoare. A ajutat pe Erik Satie şi pe Apollinaire, pe Modigliani şi pe mulţi alţii. Inima lui avea geniu şi talent, nu numai talentul daltei şi al penelului.

Iată faptele narate de Richard Ellmann:

„The next choice was Brâncuşi who agreed and did several sketehes of Joyce.' The two men got on well together", adică pe româneşte: „alegerea următoare a fost Brâncuşi, care a fost de acord şi a făcut mai multe schiţe cu

Joyce. *Cei doi bărbaţi se înţelegeau bine împreună".* (Richard Ellmann, James Joyce, monografie pag. 627).

Prietenia dintre Joyce şi Brâncuşi a rămas nealterată, aşa cum reiese din convorbirea biografului Ellmann cu Brâncuşi din 1954 (op. cit., pag. 627 şi pag. 808), cît şi din tradiţia orală din România şi Paris. Se va vedea şi din *Co-respondenţa lui Brâncuşi,* cînd se va publica.

Primele schiţe de portret figurativ n-au plăcut lui Joyce.

Unul dintre portrete care i-au displăcut este reprodus în monografia germano-engleză a d-nei Carola Giedeon-Welcker. Schiţa ni se pare foarte reuşită, deşi puţintel caricaturală. Marii satirici şi pamfletari suportă cu greu ironiile la adresa lor. E o regulă generală şi s-a aplicat şi la Joyce. Paul-Louis Courier îşi apăra onoarea cu arma în duel. Leon Bloy ca şi Maximilian Harden gemeau cînd erau puţin zgîriaţi. Cam aşa se întîmplă cu mulţi satirici din epică sau satiricii în versuri. Biografiile şi corespondenţa lor sînt pline de la-mente.

într-o scrisoare din 27 mai 1929 adresată prietenei sale Hariett Weaver, Joyce se plînge de 227 schiţele lui Brâncuşi, exprimîndu-şi regretul

pentru „modalităţile moderne feminine" pe care le găsise *(modem femenin fashions)* şi pentru ..graba direlor moderne" *(the speed of modern trains),* aflate in schiţele lui Brâncuşi, pentru figura sa sacrală de matroz irlandez pe care ar fi vrut-o redată sub formă de gigant rebel.

Tratativele au continuat, amical, deoarece cartea a apărut abia in august 1929 şi editorii au ales ceea ce le-a convenit.

Richard Ellmann relatează faptele in 1959, după ce s-a informat, personal, în 1954, la Brâncuşi, asupra acestui portret spiraloid pus ca frontispiciu al monografiei sale americane la care a lucrat 12 ani după moartea lui Joyce.

Portretele figurative n-au fost acceptate şi s-a ales de către editori pentru frontispiciu la carte portretul spiraloid.

Richard Ellmann — monografistul — ne relatează:

„Mrs. Crosby thought the sketch, when completed, looked like Joyce but not like a Brancusi, and he asked if he could not do something more abstract. He had, he said, a „Symbol of Joyce", which might be what she wanted. It was a curly cue intended, as Brancusi said later, to express the *„Sens du pousser"* which he found in Joyce: the sense of enigmatic involution is also conveyed. Joyce was amused and wrote to Miss Weaver that the design would attract some customers. But I wish he or Antheil say could or would be as explicit as I try to be when people ask me: And what's this here, Guvernor? (pg. 627). [1]

[1] Traducerea: „D-na Crosby a socotit că schiţa terminată seamănă cu Joyce, dar nu cu un Brâncuşi şi i-a întrebat, dacă nu poate să facă altceva mai abstract. Brâncuşi a spus că are un *„Simbol al lai Joyce",* care ar putea fi ceea ce doreşte. Era o spirală capabilă să exprime, cum a spus Brâncuşi, mai tîrziu, *„le sens du pousser"* (sensul creşterii organice) pe care-i iubea la Joyce: sensul desfăşurării enigmatice fusese astfel exprimat. Joyce s-a amuzat şi a scris doamnei Waever că desenul ar putea atrage cîţiva cumpărători"... a mai adăugat o butadă asupra dificultăţilor de înţelegere a textelor sale.

ECOURI LA JOYCE DESPRE BRÂNCUŞI

James Joyce a construit pentru *Coloana fără sfirşit* a amicului său Brâncuşi un cuvînt care nu se găseşte în nici un dicţionar de limbă engleză: *hierarchitectipticolflotical.*

Romancierul irlandez îşi potrivea vorbele şi se juca în *Cuvinte potrivite* ca în arşice (cum fac copiii), sau cu perle şi cu bijuterii (cum fac femeile de lux).

Există, în noul cuvînt din limba *„esperanto* literară" a lui Joyce, tulpina hieratismului, a arhitecturii, a lui *tip-top* şi un final umoristic.

Prietenia lungă de 17 ani dintre Joyce şi Brâncuşi a durat pînă la moartea lui Joyce, în Elveţia, din 13 ianuarie 1941. Urmele acestei prietenii de emigranţi şi intelectuali rafinaţi (un irlandez şi un mic-valah), aflători în Paris, se văd în romanul *Finnegans Wake* (Veghea lui Finnegan) din 1939, sub forma tandră a acestei graţioase parodii a *Coloanei fără sfirşit.* Joyce a parodiat lingvistic şi *Măiastră (Pasărea Măiastră* a gorjanului). Parodierea filologică porneşte de la tulpina numelui pasărei străvechi *arheopterix* descoperită în şisturile litografice de la Solenhofen în Bavaria.

Orice prietenie între spiritele superioare şi înrudite dă roade. A rodit şi amiciţia între un irlandez şi un român. între ei a fost şi o Egerie, o femeie deşteaptă, cultă şi bogată, care i-a ajutat în momente grele: d-na Carola Giedeon-Welcker. Au avut şi un manager comun: poetul Ezra Pound, spirit fertil, neliniştit şi neliniştitor.

în opera lui Brâncuşi au rămas cîteva testimonii ale prieteniei cu James Joyce. în afară de conversaţiile transmise prin tradiţii orale la Paris, consemnate şi în această *Pravilă de la Craiova,* avem aşadar trei piese:

***a)*portretul lui James Joyce sub forma perpendicularelor cu o spirală enigmatică, reprodus ca frontispiciu şi în marea monografie americană a lui Richard Ellmann (1959, Oxford Press), ca şi în presa literară anglo-saxonă şi română (Secolul XX, Contemporanul etc.);**

***b)*o emblemă pentru Joyce (spirală pură fără perpendiculare);**

***c)*o schiţă din 1925, în cerneală, cu profil de acvilă, avînd capul cu urechile cam mari şi privirea visătoare prin ochelarii de metal ai autorului lui *Ulysses.* Totul pluteşte aerian, descărnat şi schematic în monografiile străine despre Brâncuşi.**

Lucrările brâncuşiene despre Joyce se bucură de o largă circulaţie internaţională. Sînt reproduse pretutindeni, ori de cîte ori este vorba despre Joyce. Nu sînt statui, ci exerciţii de desenator şi pictor, deşi Brâncuşi a expus la New York, în 1925, cu catalogul prefaţat de Paul Morand, ca şi în expoziţiile ulterioare, cîteva fragmente esenţiale de pictor,

care au avut o rodnică influenţă! Joyce este mai mult un teoretician-esteti-cian, un filolog şi un psiholog abisal, decît un creator de lumi artistice vii, un analist şi cu atît mai puţin un *creator.* El a aplicat, iniţial, în tehnica literară naturalismul lui Goncourt şi Zola, în psihologie şi în aspectele naturii şi ale atmosferei oraşelor. Zola făcea aplicaţii pur exterioare, fără gustj dar de o forţă remarcabilă de evocare a societăţii şi a unor suflete primare, aproape antropoide în frac şi catifea. Anatole France a spus enigmatic că maica lui Emil Zola ar fi făcut mai bine să nu-1 nască sau să-1 sugrume din faşă şi leagăn. Zola ar avea o doză prea mare de trivialitate vitală, de fotografie, de gîndire acefală 230 şi o lipsă integrală de bun-gust pentru omul atic care a fost monsieur Bergeret.

într-un eseu, criticul literar G. Ibrăileanu a purces la o justă distincţie între *„creaţieşi analiză"* la romancieri şi nuvelişti. Se aplică şi irlandezului, mai mult analist decît creator genuin. Oricum, James Joyce nu face concurenţă actelor de stare civilă, ca Lew Tolstoi şi Honore de Balzac: personajele sale sînt fantomatice, selenare şi inconsistente, ca vata. Se văd, răinîn în memoria noastră, dar n-au cartilagii, muşchi şi oase, ca la Balzac şi Tolstoi. Din Zola a luat numai sociologia de teren social citadin pe care o transfigurează.

Personajele lui Joyce nu au nici forţa de resim-bolizare a unor mituri străvechi, ca la Goethe, in dramaturgia sa cu subiecte eline, sau ca la Michelangelo, în marmură, cum

n-au avut puterea aceasta nici statuile lui Brâncuşi, voit eterice şi doar stilizate, visuri şi esenţe ale realităţilor.

Joyce nu posedă nici fantezia imaginativă, nici puterea plăsmuitoare a lui Shakespeare.

în acest sens, James Joyce şi Brâncuşi au puteri de rang secund. Pun probleme şi problematizează. Uneori, le rezolvă.

în schimb, ei posedă, în mod superlativ, ceva ceea ce Victor Hugo a spus despre Charles Bau-delaire: *le frisson nouveau.* Acest „fior nou" este, dealtminteri, foarte vechi. Se găseşte la Tibul, la Catul, la Propertius, parţial la Ovidiu şi în lirica minoră elino-romană. Totul se repetă în *corsi e ricorsi* şi în spirală, chiar în istoria literaturii universale şi a literaturii comparate — fără a fi nevoie să dăm crezământ teoretic lui Vico, lui Joyce şi Brâncuşi. Sînt repetiţii şi pendulări ale omului creator. Omul este o fiinţă limitată, abia ridicat de la antropoid, şi în curs de dezvoltare şi de perfectibilitate.

Tîlcul portretului lui Joyce, compus din perpendiculare şi o spirală, a dat loc la dezbateri aprinse. Care-i sensul filozofic al spiralei lui Joyce şi Brâncuşi? Cea vrut să spună sculptorul cînd a extras 231 esenţa personalităţii modelului marelui său amic

irlandez pentru a-1 recompune sub formă de perpendiculare şi de spirală?

Perpendiculara este stîlpul realităţii (vechea sa coloană a infinitului), iar spirala tîlcueşte curgerea istoriei universale, curgerea vieţii, repetiţia fiinţelor vii. Aceasta pare a fi cheia (pentru mine) după reminiscenţele memoriei mele, culese din amintirea conversaţiilor cu Brâncuşi.

Cu sculptorul craiovean am discutat de zeci de ori despre filozofie şi artă, — atît cit ne ajuta capul — şi cu o pasiune incandescentă, ca o faclă sau ca o candelă veşnic aprinsă. Incandescenţa mea era juvenilă. Deceniul 1928—1938 era saturat de artă şi filozofare în Europa, la Paris, Berlin şi Bucureşti. Cunoşteam amindoi Italia, România şi Franţa. Eu aduceam la ospăţ Munchen-ul, Heidelberg-ul, Berlinul şi toată Germania. Brâncuşi aducea geniul conversaţiei, măiestria spiritului statuar şi lapidar, formulările mnemotehnice, consemnate fragmentar (de mine), experienţa vieţii de emigrant voluntar. Incursiunile istorice nu lipseau de la aceste „banchete" la Paris şi Bucureşti. Arta medievală a practicat frecvent heraldica. Arta asiatică este plină de asemenea mistere, în Europa avem ruinele şi inscripţiile păgîne.

De ce n-ar practica şi arta modernă heraldica? Arta statuară este obligată să concentreze, să sintetizeze şi să ajungă la oarecare cifrare şi abstracţiune, ca şi matematicile. A fost aportul lui Brâncuşi în arta modernă contemporană.

Prietenia între Joyce şi Brâncuşi a rămas legendară şi se scormoneşte de către exegeţi, de către curioşi şi de către esteticienii actuali. Unii o asemănau cu prietenia dintre Goethe şi Schiller. Dialogurile lor din atelierul sculptorului român de la Paris, cu asistenţă aleasă de scriitori şi artişti plastici, au rămas memorabile. N-am fost de faţă. L-am întrebat şi am discutat cu Brâncuşi despre irlandez. Citeam mereu pe atunci pe Joyce. Mi s-au povestit temele şi tezele: 1) heleni-zarea sau europenizarea Irlandei (ultima teză a lui Joyce aprobată de Brâncuşi, care era pentru europenism şi un stil general european *fiziocrat),* 2) situaţia artistului ca tînăr veşnic, 3) rolul artistului şi datoria ridicării maselor la nivelul artistului, 4) dispreţul temporalităţii şi al cohortelor de politicieni bugetivori şi risipitori, 5) cultul vieţii genuine, 6) dilemele şi aporiile de azi, 7) revoluţionarea tehnicii artistice prin spargerea formelor tradiţionale etc. etc.

Suprarealiştii l-au socotit pe Brâncuşi ca pe un artist aparţinînd acestui curent. E o eroare, Brâncuşi s-a despărţit de clasicismul academizant încă din anul 1907; el făcuse deja un scurt stagiu în impresionismul rodinian, a refuzat naturalismul zolist (pe care Joyce 1-a practicat copios în *Dubliners* şi în realismul critic al epocii de adolescenţă şi tinereţe, cînd se formează personalitatea omului în general şi a artistului în special). Joyce a recenzat, ca tînăr critic dublinez, elogios, pe naturaliştii zolişti, francezi şi englezi. Brâncuşi i-a detestat dintr-un început şi a redescoperit volumul, formele, substanţa, simetria şi regularităţile

frumos 'ui şi ale naturii (fără reproducerea fidelă a „feliilor de viaţă" ca la naturaliştii zolişti, care sînt simpli pastişeuri). Experienţa şi-a teoretizat-o sub forma unui aforism, consemnat de V. G. Paleolog, vechiul său prieten şi compatriot, din tradiţia denumită orală brâncuşiană (pe care l-am redat şi încorporat în *„Pravila de la Craiova").*

Aforismul se referă la concentrarea formelor şi la sigiliul indelebil pe care-1 pune artistul. Sigiliul şi monezile artei îşi cîştigă scrisorile de acreditare.

După ce a găsit formele, echilibrul şi simetria, sculptorul român a purces la „concentrarea formelor" şi la acest sigiliu indelebil (vizibil în arhitectura funcţională şi în mobilier unde a rodit). Nu ştiu dacă a reuşit întotdeauna. în orice caz, a arătat un drum şi a deschis o poartă a cercetării şi a experienţei. Roadele au fost foarte bogate în arta plastică, în arhitectură şi în mobilierul funcţional. Pe această cale a alergat, scurt, şi Joyce în romanul de debut, unde încearcă portretizarea artistului ca pe un om pururea tînăr *(A Portrait of the Artist as a Young Man),* cu mai puţine reminiscenţe zoliste *(ca în Dubliners),* pe o cale nouă de concentrare a emoţiilor, a descripţiilor, a senzaţiilor şi a expresiei stilistice.

Modigliani şi Lehmbruck au fost primii ucenici şi prieteni de atelier ai lui Brâncuşi. Guillaume Apollinaire, poet de mare talent şi de artă nouă, contează ca un soi de apostol Pavel al credinţei celei noi din plastică şi lirică, adică propagandistul ideologic cu virtuozităţi în realizările proprii,

într-un soi de *epistole-caligrame* nepieritoare. Erik Satie a fost muzicianul grupului, mort prea tînăr şi nerealizat.

Ceea ce căuta Brâncuşi în sculptură şi Apollinaire în lirică a căutat şi realizat pînă la sfîrşit irlandezul James Joyce în epică. Irlandezul, ca şi românul carpatin, au fost pentru „concentrarea formelor" pînă la ultima limită, pînă la enigmă şi rebarbativ, pînă la proverb, aforism şi răspuns pythic din templul de la Delphi.

Vitalismul frenetic la James Joyce, la Constantin Brâncuşi şi Friedrich Nietzsche le este numitorul comun, luat de la antici. Epictet şi Marc-Aureliu le-a fost catehismul. Joyce era obsedat de extinc-ţiunea materiei prin boală. A pictat-o în culori tari în opera sa, în *Ulysses,* epopeea lui Joyce, şi în *Oamenii din Dublin.*

***Oul* este simbolul genezei şi al fertilităţii. Cercul din semnătura lui Brâncuşi este cercul limitat al vieţii, iar spirala portretului lui Joyce reprezintă „eterna reîntoarcere", prin moarte la viaţă, după trecerea sub baldachinul logodnei şi chiotul vital al nunţii. Motivele au fost prelucrate în portretul lui Joyce, în ansamblul de la Tg. Jiu, ca şi în alte opere anterioare *Porţii sărutului* din 1937/ 1938.**

Morala lui Brâncuşi şi a lui Joyce este o morală a naturalităţii omului rural de pretutindeni.

James Joyce a fost acuzat de imoralitate. Acest irlandez liber, cu un limbaj precis şi liber pînă la libertinaj, cu o gîndire de anatomist, a dus, în viaţă sa personală, o viaţă de

puritan şi de ţăran irlandez. Tatăl lui Joyce, student neterminat în medicină, politician falit şi negustor falit, om cu multe meserii şi fără succes, cu treisprezece copii, s-a dedicat idolului şi — poate — vărului său Parnell, fiindcă familia Joyce era înrudită cu un Parnell oarecare, care purta acest nume glorios, un nume de Tudor Vladimirescu al Irlandei. Parnell a fost ucis mişeleşte, în numele moralinei catolice şi reformate, din pricina unei legături adulterine de dragoste cu Kitty, soţia ofiţerului O'Shea (care şi-a scris „memoriile" de dragoste şi elegie).

întreaga operă a lui Joyce reflectează problemele grele ale Irlandei în raporturile şi bătăliile ei cu Englitera şi problemele familiei sale complicate de mici burghezi politicaştri şi faliţi.

Aceste probleme sînt tipice şi pentru alte regiuni.

Mai sînt şi alte Irlande pe glob.

Un popor, oricît de mic, nu se poate lăsa cotropit si mistuit de alt popor mare, decît cu zvîrcoliri. I n popor mic poate găsi călcîiul vulnerabil al lui Achile la poporul mare. Poporul mic se salvează prin bătălii pline de mari vitejii şi printr-o artă majoră, care oglindeşte vitejia umană şi viaţa suverană.

James Joyce a găsit multe puncte slabe în călcîiul lui Achile britanic: filistinismul, pudibon-deria protestantă, clericalismul şi iezuitismul catolic, cruzimea şi masca umanitarismului filantropic iluminist şi degradat, ipocrizia şi perfidia imperialismului. A găsit la clasa dominantă şi la

burghezia irlandeză, acel clericalism catolic, pe care 1-a ştampilat cu ură, cu ironie şi cu dispreţ.

Niciodată ipocrizia asupritorilor londonezi (faimosul *cant)* şi perfidia Albionului n-au primit lovituri mai dure. Nu l-au întrecut pe Joyce nici măcar George Bernard Shaw, alt irlandez. Marii pamfletari anti-britanici şi revoluţionarii artistici din secolul XIX şi XX pornesc din Irlanda, în frunte cu Swift. Opera lui Joyce trăieşte clin pamflet, din satiră şi din vitejia rebelului.

James Joyce n-a părăsit, totuşi, naturalitatea şi valorile pure ale vieţii, cum se întîmplă de-altminteri cu pamfletarii zişi „scatologi" în propriul lor cuib sau cerc de viaţă. Ditirambii lui Joyce despre peisaj şi viaţa omului în mijlocul naturii, în bătălia cu natura şi cu viaţa socială, sînt omagiile aduse omului de omenie, lauda omului simplu nealterat de valori caduce şi confuze. Pamfletarul Bogza a dus o viaţă de viteaz, de ostaş al adevărului şi de rural frust.

Joyce, aflat în exil voluntar, n-a părăsit o zi Irlanda în cugetul şi fiinţa sa. Nu 1-a părăsit nici morala de ţărani şi navigatori:

Suspină melodios:

„O, Erin, verdele voios al mării argintate".

(Erin este Irlanda, după vechiul nume celtic.) Fascinaţia Erin-ului este şi fascinaţia Daciei felix şi decebalice pentru pamfletarii români şi pentru Brâncuşi.

Opera irlandezului, ca şi a lui Brâncuşi, a fost multă vreme forfecată de critici dar cei doi nu s-au supărat, ci au luptat. Viaţa este bătălie. Nici n-au abdicat de la

demnitatea artei şi a artistului cu o iotă, de la valorile ei specifice, care nu sînt deosebite de valorile omului simplu, de valorile *vieţii umaniste şi eterne,* în cadrul umanităţii antice, medievale şi moderne.

Joyce cîntă această viaţă genuină cu ditirambi;

„O viaţă, fii binevenită! Plec de peste un milion de ori pentru a căuta realitatea experienţei şi pentru a făuri în cuptorul sufletului meu, conştiinţa necreată a spiţei mele" *(Dedalus).*

Sau:

„Imaginea fecioarei a intrat în sufletul său pentru totdeauna. Să trăieşti, să rătăceşti, să cazi, să triumfi, să recreezi viaţa prin viaţă 1 Un înger sălbatic i-a apărut, îngerul tinereţii şi al frumuseţii muritoare, mesager al justiţiei incoruptibile al vieţii, deschizîndu-i în faţă, într-un moment de extaz, barierele tuturor drumurilor erorii şi ale gloriei. înainte! înainte! înainte!" *(Dedalus).*

Romanul *Dubliners* a fost tipărit şi ars în ultimul moment cu excepţia unui singur exemplar. (Un necunoscut bogat cumpărase întreaga ediţie şi i-a dat foc spre a împiedica apariţia.)

Cînd au apărut primele capitole din Ulysses în *The Little Review* din New York, tribunalele americane au condamnat revista la o amendă de 100 dolari pentru texte decretate decoltate, „obscene, lubrice, lascive, ignobile, indecente şi repugnante". Cînd vicleanul marinar Ulysse a intrat, luxos înveşmîntat, la Paris, bun şi pentru U.S.A., poşta din New

York a ars 2 000 exemplare, iar vama Folkestone a confiscat alte 499 exemplare.

James Joyce nu avea şi nu are acces la filistini şi la agramaţii filozofiei istoriei universale spira-loide sau chiar lipsită de mers în spirală. Filistinul rămîne omul josnic pe toate longitudinile şi latitudinile planetei.

Viaţa lui Joyce se cunoaşte în amănunt. Pasiunea apuseană pentru cotloanele întunecate ale biografilor nu s-a stins.

Viaţa lui Brâncuşi se cunoaşte mai puţin. în special, epoca de la Hobiţa, Tg. Jiu, Slatina, Craiova (unde a stat între 16 şi 22 ani) şi cea de la Bucureşti (între 22 şi 26 ani) se află în umbră. Abia acum, Barbu Brezianu, V. G. Paleolog, P. Oprea, Mircea Deac şi Petru Comarnescu au început să răscolească arhivele de la Hobiţa şi cele şcolare, ca să scoată la iveală povestea anilor de ucenicie şi de formaţiune a personalităţii artistului ca om.

Pretenţia criticilor plastici din Occident (Jean Cassou şi Peggy Guggenheim) de a-1 prezenta pe sculptor ca pe un meseriaş barbar de talent sau de geniu, ca pe un „ţărănoi" incult, ni se pare nefondată, faţă de amintirea tuturor celor ce l-au cunoscut în tinereţea scînteietoare pariziană şi în maturitatea lui olimpică, de călător intermitent pe glob, cînd la Amsterdam, cînd la New York şi Philadelphia cînd în Elveţia, India, Italia sau la Tg. Jiu. în această ultimă epocă 1928—1939 părea mai degrabă un filozof în jurul lumii, scos din jurnalul lui Keyserling *(Reisetagebuch eines Philosophen).* Latura sa esopică şi de moralist s-a

concretizat pentru noi in *Pravila de la Craiova* (37 teme de conversaţii şi în 125 aforisme), într-un codex brâncuşian de morală practică şi de filozofie demnă de Spinoza, de Seneca, de Cliamfort, de Vauvenargues sau La Rochefou-cauld.

Despre James Joyce s-a publicat material intim epistolar exhaustiv şi se cunosc şi în amănunt etapele vieţii sale. S-au făcut monografii. Se fac şi despre Brâncuşi în ţară. S-au găsit şi vor mai apărea multe monografii străine. Multe eseuri au apărut din pana lui Petru Comarnescu, vechi cronicar plastic, care a intuit de timpuriu importanţa lui Brâncuşi. Am avut polemici împreună, înainte de 23 August 1944, asupra interpretării artei lui Brâncuşi, asupra punctelor de vedere estetice, dar nu asupra valorii intrinseci a plasticii sale. Amîndoi ne dădeam seama că ne aflam în faţa unui Ceahlău al sculpturii mondiale, cum ini-am îngăduit să scriu cu un sfert de secol în urmă. El era un estet pur cu idealuri clasice, iar eu un biet şi vulgar sociolog, aproximativ marxist-leninist, cu gustul artei moderniste şi revoluţionare.

James Joyce şi C. Brâncuşi aparţin trecutului apropiat. Descifrarea lor nu se poate face de pe poziţiile artei pure. Mergem în această paralelă de tip şi factură plutarhiană (simplă tehnică agreabilă pentru stăpînirea şi adunarea materialului) iarăşi la sociologie şi la marxism-leninism, aşa cum am făcut înainte de 23 August, într-o conferinţă la Craiova din 1942, publicată în revista *Meridian.*

Dacă Pallady nu poate fi explicat fără Baudelaire şi Mallarmé, tot astfel Brâncuşi nu poate fi explicat fără lirica simbolistă şi fără abstrac-tismul mallarméean. Aşijderea,

James Joyce nu poate fi înţeles în stilistica sa, în modul de gîndire şi de exprimare fără Mallarmé, fără Nietzsche şi fără Schopenhauer. De asemenea atît drama

„ţărănoiului" Brâncuşi cît şi a „anarhistului" Joyce nu pot fi lămurite fără dramele respective ale răzvrătirilor de la 1907 şi ale Irlandei parnel-liste. Dramele din Irlanda s-au repetat cu tot atîtea complicaţii în dramele familiale de pe plaiurile unde a copilărit Brâncuşi.

ACADEMIA
BIBLIOTECA

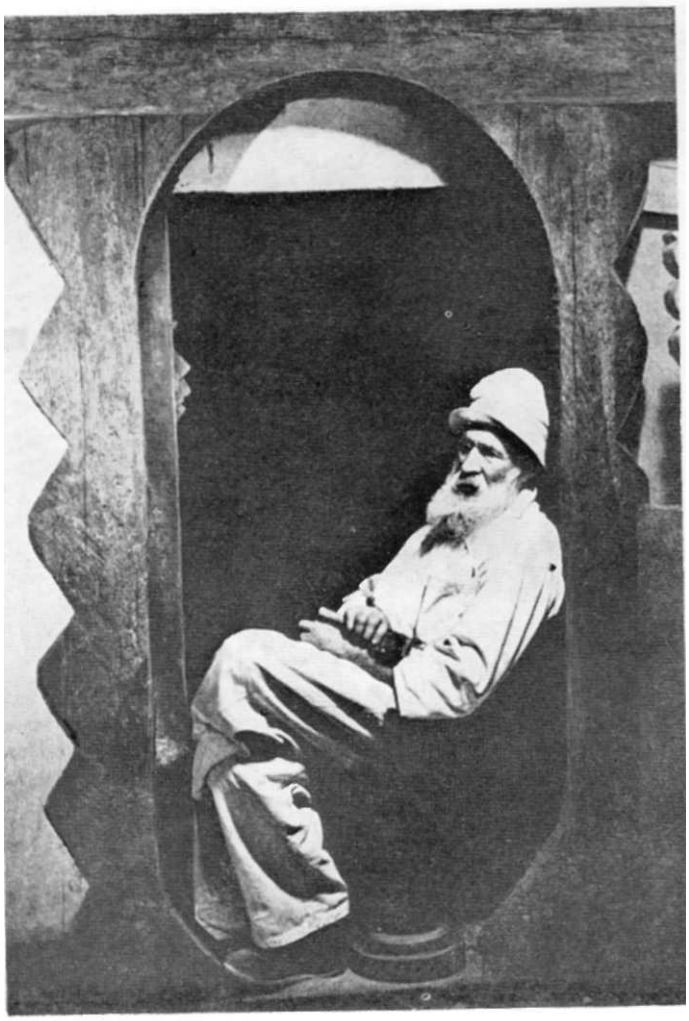
TURNUL DE IVORIU SAU „NON SERVIAM"

Non serviqm a fost faptă de orgoliu şi de atitudine politică la Joyce şi la Brâncuşi, dar numai în anumite perioade biografice. Amîndoi s-au retras, protestatar, în aerul rarefiat al turnului de fildeş. Joyce s-a retras multă vreme la Trieste, ca profesor de limbă engleză la şcoala Berlitz. Brâncuşi încerca să-şi orînduiască viaţa în plin Paris, ca un ţăran şi ca un sihastru de la schitul Lainici sau ca un monah de la Tismana. Trăia la Paris în cercul boemiei şi a ajuns, repede, la o Tismană a Parisului, un soi de stareţ. Şi-a organizat aci o atmosferă de solitudine şi de creaţie.

Poziţia ideologică a lui Brâncuşi este destul de complicată şi nu se poate descifra fără izvoarele române şi fără biografia sa pînă la 26 de ani, cînd pleacă deplin format în Occident, ca Wan-dervogel (1902—1904) şi ca student bătrîn (1904— 1906).

Problemele ideologice ale României de la începutul secolului al XX-lea ne dau cheile înţelegerii lui Brâncuşi, atît pe plan artistic cît şi pe plan doctrinar. Brâncuşi a totalizat prin experienţele sale statuare şi printr-o oralitate de tip socratic şi esopic o doctrină coerentă şi o filozofie — cu etica, politica şi estetica respectivă. Orice mare artist are toate faţetele gîndirii, sensibilităţii şi voluntarismului exacerbat, care sintetizează specificul individual şi problemele de ordin colectiv ale veacului său.

C. Brâncuşi la 26 ani (fotografie)



Brâncuşi fără România şi Joyce fără Irlanda nu pot fi înţeleşi. Trebuie mers mai departe: Brâncuşi nu poate fi înţeles fără mica enclavă de unde a purces — Oltenia — ca şi Joyce fără spe-cificităţile regionale irlandeze în bătălia cu imperiul britanic. Paralela acestor două vieţi exemplare şi similare se scoate din operele şi biografiile cu traiectorii similare. Prietenia lor s-a fundat pe ceea ce Goethe numea „afinitatea electivă". Prietenia lor nu se întemeia pe epifanie (minune, moment euharistie sau

mistic-charismatic), ci pe căutări comune în artă, pe încercarea de a zgudui academismul, de a-1 demola şi de a arăta căile artei în acord cu veacul. împreună cu Franz Kafta sint marii răzvrătiţi ai secolului al XX-lea.

Joyce şi Brâncuşi aveau un dicton comun pentru activitatea lor: *non serviam.* (Orice artă devine în societatea capitalistă o marfă şi ascultă de legea cererii şi a ofertei, legea creditului, normele propagandei comerciale, pînă cînd se situează în clasicism, în rezerva matematică a umanismului cultural.)

Asupra acestei lozinci s-au dezlănţuit dispute, care mai continuă şi astăzi. *Non serviam,* tradus bine din latineşte şi aşa cum poate fi adaptat la biografia celor doi artişti, ne spune doar că Joyce şi Brâncuşi refuză să lucreze pentru politicieni şi oficialităţi nedemne. Nimic mai mult. Ei refuză să servească. Nu înseamnă că s-au depărtat de problematica veacului. Nici că s-au depărtat de sufletul poporului respectiv şi de sufletul popoarelor în genere. Amîndoi îşi cîştigau pîinea zilnică prin dificultăţi cumplite. Puteau s-o cîştige mult mai uşor, dacă ar fi renunţat la idealuri artistice înalte şi dacă s-ar fi înhămat la jugul servilităţii.

Brâncuşi se caracteriza prin spiritul pandur, cu tradiţii seculare, adică prin spiritul de disciplină liber consimţită la norme etice comunitare, printr-un anumit eroism al acţiunii şi un non-conformism, faţă de ceea ce se consideră cotropire, şi exploatare a celor de jos din enclava sa. Statul

Leviathan, Statul asupritor, se instalase cu două 24i sau trei secole în mica sa patrie şi guverna, fără

Brâncuşi în poartă (fotografie)

stînjenire, cînd s-a ridicat Tudor Vladimirescu cu pandurii săi, fluturînd steagurile naţionale. Tudor a fost ucis, pandurii împrăştiaţi, dar răscoala semănase ideile de libertate, de egalitate şi de fraternitate, care vor rodi în 1848 la o distanţă de numai 17 ani.

Un moment grav din viaţa lui Brâncuşi au fost răscoalele ţărăneşti de la 1907. La această dată Brâncuşi avea vîrsta de 31 ani. Tulburarea i-a fost adîncă. Se expatriase la Paris, dar participa la expoziţiile din Bucureşti, în mod regulat, pînă la o ceartă cu un fost socialist ajuns ministru liberal, de teapa ministerialiştilor briandişti, vivia-nişti şi vandervelzi, care au fost pecinginea socia-lismului apusean şi a carieriştilor „marxişti" de pretutindeni.

Din aceste rădăcini, din tulburări spirituale şi din răzvrătiri a ieşit arta cu rădăcini, cu tulburări şi răzvrătiri a sculptorului Brâncuşi, cînd Brâncuşi şi-a început zborul de pasăre măiastră. Orice pasăre îşi are cuibul ei, chiar cînd este o pasăre fără somn, care vrea să se facă om — cum spune folclorul.

Ileana Cosînzeana, pentru moşnenii din Oltenia luaţi în totalitate, se numeşte libertatea (pe plan economic, politic şi social).

Fireşte că lozinca lui Joyce, la care s-a ataşat, parţial, sculptorul român, este o profundă eroare, atît din punct de vedere teoretic, fiindcă nu corespunde cu adevărul, cît şi ca repercusiuni practice. Trebuie, însă, ţinut cont că lozinca are

o formă a orgoliului artistic sau a nevoii de claustrare pentru atingerea perfecţiunii şi realizarea operei.

Fireşte că *non serviam* are implicaţii politice şi indică o poziţie mandarinală şi individualistă faţă de fenomenul politic şi social.

Brâncuşi şi James Joyce au fost în epoca 1919—1931 doi cetăţeni ai Europei, revoluţionari în artă, dar şi simpatizanţi ai experienţei sociale din Uniunea Sovietică, fără a fi luptători politici pe teren, soldaţi de baricadă sau de prim batalion. N-au făcut parte din cadrele active politice sau propagandistice proletaricne, nici în al doilea nici în al treilea batalion, dai' se încadrau, ca majoritatea avangardiştilor din primul deceniu de după primul război mondial (sau mai exact din epoca 1919—1931), printre progresiştii făţişi. Revoluţia artistică a lui Brâncuşi şi Joyce se conjugă cu revoluţia socială a marelui octombrie 1917 în U.R.S.S. Spiritul revoluţionar în estetică se alia organic cu spiritul revoluţionar progresist, politic şi ideologic. Marxism-leninismul se aliază cu libertatea cea mai desăvîrşită a spiritului şi a discuţiei tolerante şi dialectice. Marxismul s-a născut din libertate şi va cuceri libertatea pentru ultimele clase asuprite şi ultimele naţiuni subjugate.

De remarcat, că alianţa intelectualilor progresişti cu idealurile revoluţionare societare poate fi studiată şi pe harta istoriei literare din România, consemnate în minuscule reviste cu viaţă de efemeridă *(75 PH, Picto-poezia, Unu, Radical. Meridian* — Craiova) sau în *Contimporanul* poetului Ion Vinea, apărut de mai multe ori

între cele două războaie mondiale. Se găsea în aceste publicaţii, deghizată şi în limbaj esopic, apologia revoluţiei ruse. Se citeau ca pilde glorioase şi demne de imitat, Brâncuşi şi James Joyce, ca inovatori revoluţionari în stilistica respectivă, dar şi ca simpatizanţi ai proletariatului revoluţionar.

Joyce şi Brâncuşi au proclamat, totuşi, prudent, *non serviam.* Şi-au proclamat slobozenia prin rescript propriu, aderînd la mitul independenţei şi al autonomiei artei, în general, cu toate că arta germinează numai în societate şi-i serveşte la transfigurarea feerică sau ca armă de luptă.

Cu toate acestea... Brâncuşi s-a contrazis de nenumărate ori şi a călcat consemnul de retragere în cort, ca Achile, şi această derogare s-a petrecut în toiul războiului cu arme ascuţite început de Germania lui Adolf Hitler la 1 septembrie 1939. „Turnul de fildeş" din Impasse Ronsin 11 a devenit, după 10 mai 1940, un loc de refugiu pentru patrioţii francezi anti-hitlerişti, cînd Franţa a fost ocupată de nemţi. Statuarul a fraternizat

\

şi a mai ajutat pc amicii săi evrei, prigoniţi rasial şi vînaţi pentru a fi duşi în lagăre, unde erau arşi în cuptoarele de la Dachau, Buchenwald şi Auschwitz, cum s-a întîmplat, de pildă, cu poetul martir izraelit şi estet pur B. Fundoianu, care-şi ornase prima plachetă de versuri cu desene de Brâncuşi *(„Privelişti")*

Constantin Brâncuşi a mai fost şi contra cotropitorilor Kaiserului Wilhelm II în România şi în Franţa în epoca 1914—1918. în momentele de excepţie şi de învălmăşag politic, Brâncuşi a ieşit din rezerva artistică a lui *non serviam* luînd poziţie împotriva injustiţiei. Biografia anilor decisivi 1914-1919 şi 1939-1945 ne-a adus contribuţii clare în această privinţă.

Coexistenţa între etică şi artă se demonstrează încă o dată în cazul sculptorului român, care a parcurs cele mai grele vicisitudini ale tempora-litäţii, fără lezarea tablelor de valori etico-artis-tice, aşa cum s-a cristalizat în sensul umanismului de-a lungul istoriei universale. Retragerea în turnul de ivoriu, în momente de acalmie, între conflagraţii de arme, dar cu bătălii de clase permanente, îmbracă forma deghizată a protestului social. Aşa a fost cazul lui Gustave Flaubert şi Joyce. *Portretul artistului* este o variantă flau-bertiană ca tematică şi elevaţie.

Inima marelui artist bate cu cei obijduiţi, cu cei umiliţi şi ofensaţi. Se afla la unison cu poporul din care a ieşit sau cu popoarele oprimate. Puterea lui se înzeceşte în contact cu masele. Marele artist prelucrează tematica populară, se

inspiră din aspiraţiile şi bătăliile momentului istoric, îşi asimilează valorile înalte ale umanităţii şi ale patriei sale într-o simbioză şi o sinteză specifică şi individuală, conform cu temperamentul şi caracterologia proprie.

Romanul şi plastica mondială s-au înfrăţit. Romanul şi plastica sînt fermenţii cei mai importanţi ai unificării, ai comprehensiunii reciproce şi ai toleranţei universale. 244

1. NOTĂ
DESPRE GÎNDIREA LUI BRÂNCUŞI

Gîndirea lui Brâncuşi s-a exteriorizat în cele 720 lucrări cu tîlcuri controversate. S-au tipărit şi aforisme felurite. Pentru exegeza care urmează, redăm 13 aforisme, în originalul francez şi în traducere, plus colecţia engleză (ca documente pitoreşti şi indispensabile pentru cercetători).

PROPOS DE BRANCUSI

***1.*Le beau c'est l'équité absolue.**

*2.*Les choses ne sont pas difficiles à faire, ce qui est difficile c'est de nous mettre en état de les faire.

*3.*Quand nous ne sommes plus enfants, nous sommes déjà morts.

*4.*Voir loin, c'est une chose, mais aller là, c'est autre chose.

*5.*Les théories sont des échantillons sans valeur. Ce n'est que l'action qui compte.

*6.*Les hommes nus dans la plastique ne sont pas aussi beaux que les crapauds.

*7.*Il y a un but dans toutes les choses. Pour y arriver il faut se dégager de soi-même.

*8.*Le poli c'est une nécessité que demandent les formes relativement absolues de certaines matières. Il n'est pas obligatoire, même il est très nuisible pour ceux qui font dubeefteak.

9. **La simplicité n'est pas un but dans l'art, mais on arrive à la simplicité malgré soi en s'approchant du sens réel des choses.**

*10.***La taille directe c'est le vrai chemin vers la sculpture mais aussi le plus mauvais pour ceux qui ne savent pas marcher. Et à la fin, taille directe ou indirecte cela ne veut rien dire, c'est la chose faite qui compte!**

*11.***Regardez les choses jusqu-à ce que vous les voyez; les plus près de Dieu les ont vues.**

*12.***C'est de la joie pure que je vous donne.**

*13.***N'y cherchez pas de formules obscures ou de mystère.**

Notă. Paul Morand a prefaţat catalogul expoziţiei din 1925 de la New York cu aceste 13 aforisme de atelier redactate de Brâncuşi sau poate de Hélène Paul Morand (născută principesa Şuţu).

V. G. Paleolog transmite, dintr-o tradiţie orală, următoarele:

„La forme ne doit pas être une monnaie acceptée par tous. La forme est une monnaie que chaque génie frappe de son propre coin et qui porte l'effigie. Lorsque la monnaie réussit de se faire accepter, le but de l'artiste est atteint. Mais lorsque l'acceptation est imposée par l'officialité, elle ne veut plus rien; elle devient fiduciaire, comme il arrive pour toute grande oeuvre d'art qui a gagné ses lettres patentes" (Eseu francez despre Brâncuşi, Bucureşti, 1947, pag. 20).

TRADUCERE

***1.*Frumosul este echitatea absolută.**

***2.*Lucrurile nu sînt greu de făcut. Ceea ce este cu adevărat greu, este de a ne pune în starea de a le face.**

***3.*Cînd nu mai sîntem copii, am murit demult.**

***4.*A vedea în depărtare este o problemă, dar a ajunge acolo este o altă chestiune.**

***5.*Teoriile sînt eşantioane fără valoare. Numai acţiunea contează.**

***6.*Nudurile din plastică sînt mai puţin frumoase decît broaştele rîioase.**

***7.*In toate lucrurile există un scop. Pentru a ajunge acolo trebuie să te eliberezi de tine însuţi.**

***8.*Cizelarea este o necesitate pe care o cer formele aproape absolute ale anumitor materii. Ea nu este obligatorie şi poate deveni chiar vătămătoare pentru cei care fac biftec.**

***9.*Simplitatea nu este un scop în artă. Se ajunge, fără voie, la simplitate, apropiindu-te de simţul real al lucrurilor.**

***10.*Cioplitura directă este adevăratul drum pentru cei care nu ştiu să meargă. Şi, în definitiv, cioplitura directă sau indirectă nu însemnează nimic. Ceea ce contează este lucrul făcut.**

***11.*Priviţi lucrurile pînă cînd le vedeţi. Cei aproape de dumnezeu le-au văzut.**

***12.*Eu vă dau bucurie curată.**

***13.*Nu căutaţi formule obscure sau mister.**

Aforismul cules din tradiţie orală de V. G. Paleolog este următorul: „Nu-i nevoie ca forma să fie o monedă acceptată de toată lumea. Forma este o monedă pe care fiecare geniu o bate cu efigia sa. Cînd moneda reuşeşte să circule, scopul artistului este atins, dar cînd acceptarea este impusă de către oficialitate nu mai are nici o valoare. Se ajunge la inflaţie, aşa cum se întîmplă cu orice mare operă de artă care şi-a cîştigat scrisorile de acreditare."

SOME OF BRANCUSfS MAXIMS

***1.*Beauty is absolute balance.**

***2.*It is not making things that is difficulté but putting ourselves in condition to make them.**

***3.*When we are no longer children, we are already dead.**

***4.*Les théories sont des échantillons sans valeur. Actions speak louder than words.**

•5. Sculptured nude bodies are less sightly than toads.

6'. Direct cutting is the true road to sculpture, but also the most dangerous for those who do not know to walk. And, in the end, direct or indirect cutting means nothing, it is the complete thing that counts.

***7.*High polish is a necessity which certain approximately absolute forms demand of some materials. It is not always appropriate, it is even very harmful for those who think only of their *beefsteak* sculpture.**

*8.*Don't look for obscure formulas or mysteries. I am giving you pure joy. Look at the sculptures until you see them. Those nearest to God have seen them.

*9.*Simplicity is not an end in art, but one arrives at simplicity in spite of oneself, in approaching the real sense of things. Simplicity is complexity itself, and one has to be nourished by its essence in order to understand its value.

*10.*To see far, that is one thing; to go there, that is another.

*11.*There is an aim in all things. In order to attain it one must become detached from oneself.

*12.*Why work with a model? It only leads to sculptured corpses.

13. It is something to be clever, but being honest is worthwhile.

*14.*Create like a God! Command like a king! Work like a slave!

*15.*I don't want any „Oeuvres Completes". That's like a tombstone, whereas I am still hard at work.

*16.*Measurements are harmful, for they are there, in the things themselves. They can rise up to heaven and come down to earth again, without change of proportions.

*17.*All my life I have only sought the essence of flight. Flight! what bliss!

*18.*Nothing grows in the shadow of big trees.

*19.*God and the Devil are not separate in things, they are neither here nor there, they are everywhere and simultaneously.

*20.*My life has been but a succession of marvellous events.

*21.*Fame mocks us when we pursue her, but when we turn our back on her, then she pursues us.

*22.*I am no longer in this world, no longer attached to my person. I am far removed from myself, among essential things.

(C. Giedeon-Welcker, Constantin Brancusi, 1876-1957. Ed. 1959, pp. 210-220).

TRADUCERE

*1.*Frumuseţea este justiţia absolută.

*2.*Lucrurile nu sînt greu de făcut, greu este să ne punem în starea de a le face.

*3.*Cînd nu mai sîntem copii, am murit demult.

4.Les théories sont des échantillons sans valeur. Acţiunile vorbesc mai tare decît vorbele.

*5.*Nudurile sculptate sînt mai puţin arătoase decît broaştele rîioase.

*6.*Cioplitura directă este adevăratul drum către sculptură, dar şi cel mai periculos pentru cei care nu ştiu să meargă. Şi, în definitiv, cioplitura directă sau indirectă, nu însemnează nimic. Ceea ce contează este lucrul desăvîrşit.

*7.*Cizelarea este o necesitate pe care o cer formele aproape absolute ale anumitor materii. Ea nu este

obligatorie şi poate deveni chiar vătămătoare pentru cei care fac *biftec.*

***8.*Nu căutaţi formule obscure sau mistere. Eu vă dau bucurie curată.**

Priviţi o bucată de sculptură pînă cînd o vedeţi. Cei mai apropiaţi de dumnezeu au văzut-o.

9. **Simplitatea nu este un scop în artă. Se ajunge la simplitate fără voie, apropiindu-te de sensul**

249 real al lucrurilor. Simplitatea este o comple

xitate in sine şi trebuie să te hrăneşti cu esenţa ei pentru a-i înţelege valoarea.

***10.*A vedea departe este o chestiune, dar a ajunge acolo este cu totul altceva.**

***11.*Există un ţel în toate lucrurile. Pentru u-1 atinge trebuie să te detaşezi de tine însuţi.**

***12.*De ce să lucrezi cu un model? Te duce la cadavre sculptate.**

***13.*A fi isteţ, este ceva, dar a fi onest este cu mult mai preţios.**

***14.*Creează ca un dumnezeu. Comandă ca un rege. Munceşte ca un sclav.**

***15.*Nu vreau „operă completă". Ar fi ca o lespede de mormînt în timp ce eu mă aflu încă la o muncă grea.**

***10.* Măsurătoarea este vătămătoare, fiindcă există în lucruri. Se pot înălţa pînă la cer şi se coboară din nou pe pămînt fără a-şi schimba proporţia.**

***17.*Toată viaţa mea am căutat numai esenţa zborului. A zbura: ce fericire!...**

***18.*Nimic nu creşte la umbra marilor copaci.**

***19.*Dumnezeu şi diavolul nu se află separaţi în lucruri, nu sînt nici aici şi nici colo, ci sînt pretutindeni şi simultan.**

***20.*Viaţa mea a fost o succesiune de evenimente minunate.**

***21.*Faima îşi bate joc de noi, cînd o urmărim, dar, cînd îi întoarcem spatele, ne urmează.**

*22.***Nu mai sînt demult pe această lume, m-ain detaşat de persoana mea. Sînt departe de mine şi păşesc printre lucruri esenţiale.**

EXEGEZA LA PRIMELE 13 AFORISME ALE LUI BRÂNCUŞI

Aforismele lui Brăncuşi circulă în mai multe variante. Unele s-au publicat iar altele sînt inedite şi se enunţă sub formă de proverbe sau de *dicta mcmorabilia brancussiana,*

Magister dixit...

Brancusi dixit...

Aceste enunţări latine le-am auzit pentru prima oară la Munchen, în semestrul meu de vară universitară din aprilie-august 1929, în atelierele sculptorilor tineri şi boemi. Munchenul artistic era saturat de catolicitate latinizantă, de cubism, de expresionism agonic şi se plutea lin spre arta obiectivă *(die sachliche Kunst).*

La Berlin şi la Frankfurt-pe-Main, bătălia plastică se terminase pentru ceea ce se numea „noua obiectivitate" *(die neue Sachlichkeit).*

în luna mai 1964, un sculptor mi-a dat cîteva aforisme de Brâncuşi în fotocopii pe hîrtie cre-tată, împreună cu un dosar de reproduceri ale operelor. Am contemplat statuile cu vechea fervoare.

Aforismele lui Brâncuşi au avut circulaţie în ateliere de statuari la Paris, Berlin şi Munchen. Brâncuşi fusese amestecat în naşterea artei moderne europene, inclusiv cubismul. Unii îl socoteau chiar ca părinte. Din sămînţa lui, din „osul" lui cranian a ieşit arta modernă europeană zisă „abstracţionistă". Poate că este o exagerare. Eu voi fi mai reticent: Brâncuşi a fost un mamoş.

A ajutat la moşirea artei moderne geometrizante, primitive, negroide, şi neo-egiptene, care era pur şi simplu carpatină şi rurală în piesele sale.

în orice caz, aforismele sale de largă circulaţie pe continent au reprezentat maieutica şi propaganda artei moderne.

Odinioară, la Atena, metoda maieutică a lui Socrate, de moşire a adevărurilor a fost prima şi grandioasa încercare de fundare a individualismului filozofic, dar şi de utilizare a dialecticii. Se amalgama Gartesius şi Ilegel, prin anticipare. Dialectica începea prin simplu dialog, bine condus de *Magister,* care duce la descoperirea adevărului specific al învăţăcelului. Adevărul *unic* căutat de antici se dizolva în pluralitatea adevărului. Adevărul *unic* al lumilor religioase

devenea adevărul plural cu zei şi în afara zeilor. Socrate dărima religia şi „strica" tineretul cu maieutica dialectică. Politicienii retrograzi au ştiut ce fac din punctul lor de vedere, cînd au condamnat la moarte pe filozof şi i-au dat cucută. Socrate credea în Destin şi auzea Demonul, dar se lepă-dase de Jupiter şi de vesela mitologie elină, ca şi de „minciunile greceşti" vechi religioase. Moartea i-a fost o nemuritoare pildă de supunere la legile cetăţii. A încoronat maieutica în morală stoică.

C. Brâncuşi a utilizat metoda socratică în mod copios cu discipolii săi. Discuţia se încheia cu o sentenţă mnemo-tehnică, punea punct după maxima lapidară şi trecea, brusc, la altă chestiune.

C. Brâncuşi utiliza aforismul, aşa cum ţăranul utilizează proverbul. într-o sentenţă se condensează o experienţă seculară sau milenară.

Aforismele lui Brâncuşi circulă în formule diferite. Le-aş asemăna, dacă vor fi colecţionate, cu faimoasele *Tischreden* ale lui Martin Luther, adunate de discipolii lui protestanţi şi fanatici, culese la mesele cu bere şi cîrnaţi ale noului papă scizionist.

Aforismul 12 se regăseşte în textul meu, consemnat din gura înţeleptului în 1933 şi publicat în *„Portrete şi controverse",* vol. I, 1945, sub altă variantă şi sub formă de predică incantatone pentru cirac.

— Fiule, pace şi bucurie, bucurie şi pace. (La paix et la joie).

îi aud glasul melopeic şi litania, cînd în franţuzeşte cînd în româneşte. Mă cuprinde dorul şi melancolia amintirii bunului dascăl.

I-am acceptat şi accept optimismul euforic şi îngăduinţa faţă de oameni în raporturi cotidiene, ca îndreptar al bunei kinestezii sociale, o formă a politeţii milenare rurale, fiindcă scormoneam în discuţiile noastre asupra moralei elementele de clasă socială. Nu i-am acceptat niciodată gîndirea în aforismul 5 pe care mi-a dezvolt at<-o, adeseori, asupra îmbunătăţirii şi diferenţierii dintre *teorie* şi *practică.* Brâncuşi minimaliza teoria ca pe un eşantion fără semnificaţie, punînd accentul pe *acţiune,* din care derivă *teoria* ulterioară. în acest punct de vedere sînt ecouri din pragmatismul filozofilor americani, din Bergson şi din Nietzsche. Nici Paul Valéry, contemporanul său francez, raţionalist uscat, n-a rămas fără contaminarea bergsoniană şi nietzscheana în formulări şi în anumite poziţii filozofice. Brâncuşi reproducea şi grefa în robustul său realism rural, în energetismul său oltenesc, elemente eronate, pe ici şi colo. Controversele noastre erau fără sfîrşit.

Filozofia vitalista de la începutul secolului XIX, cu fundamente în opera lui Nietzsche (între 1870 şi 1898) a lepădat pe Ratio şi a pus pe Bios în loc.

Ratio, Bios şi Existenţa, raţionalism-vitalism şi existenţialism, sînt cele trei trepte cronologice şi evolutive ale filozofiei burgheze contemporane.

Materialismul dialectic spune, în mod just, că teoria se uneşte cu acţiunea şi cu practica. Ne-a explicat-o Lenin, în

mod exhaustiv. Formulată *terre-à-terre* a ajuns axiomă, una din acele auguste şi nemuritoare formulări, că teoria fără practică este oarbă, iar practica fără teorie, oloagă. Fuzionarea teoriei cu practica devine indispensabilă.

In dezbaterea asupra aforismului 5 şi asupra istoriei am rostit în faţa lui Brâncuşi că există o istorie a istoricilor.

Făceam paradă ostentativă de proaspătă erudiţie berlineză pe terasa pariziană, aport sărac la ospăţul platonic al statuarului în amurgul auriu al toamnei. Biografia istoricilor şi aderenţa lor de clasă explică, după marxişti, concepţia lor generală asupra istoriei universale şi istoriei naţionale, fresca lor. în fond, istoricii sînt pictori, [-am reprodus texte din studiul clasic asupra floriei ale lui G. V. Plehanov şi am masacrat (cam adolescentin şi infantil) pe Theodor Momm-sen, Lainprecht, Treitsche şi Iorga. îi arătam studiile de altă factură ale dascălului meu berlinez Werner Sombart, studii mai mult de istorie economică.

Cînd am început să-i expun *Capitalismul modem* (Der moderne Kapitalismus) opera stufoasă şi centrală a profesorului meu berlinez şi am făcut referinţe la monografia despre *Lux şi capitalism,* cu implicaţii în arta plastică, Brâncuşi s-a supărat:

— Poate că arta îşi are rădăcina în nevoia de lux a mecenaţilor blestemaţi. Pentru mine ei sînt simpli cumpărători de marfă.

A adăugat sentenţios:

— Artistul nu-i animal de lux, ci animal auster. Arta nu se comite decît în austeritate şi în dramă, ca o crimă perfectă.

Brâncuşi începe cu paradoxurile şi eu nu le iubesc.

O parte din aceste 13 aforisme ale lui Brâncuşi, găsite în 1964 în versiune franceză, o regăsesc în alte formulări la un critic de artă străin, care a scos o monografie de 239 pagini în limba engleză cu 157 reproduceri de statui şi fotografii, apărute la New York în 1959 (Brazillor, Editor, 215 Fourth Avenue). Cartea este tipărită în Elveţia.

Brâncuşi n-a renunţat niciodată la cetăţenia română şi nici la apartenenţa la biserica ortodoxă 254 răsăritenă. A murit in casa sa din Impasse Ronsin 11, la 16 martie 1957. A fost aşezat la 19 martie pe catafalc în biserica românească din Paris şi înmormîntat în cimitirul Montparnasse. Semin-ţiile s-au înfrăţit în biografia sa.

în monografia înveşmîntată în mare lux de d-na Giedeon-Welcker se află 22 aforisme şi un comentar despre Rodin. Monografia s-a scris în nemţeşte sau franţuzeşte şi a fost tradusă de Măria Jolas şi Anne Leroy, în englezeşte, pentru un editor american. Lucrarea poartă, deci, pecetea unei colaborări internaţionale. Autoarea depune mărturie despre lucrarea sa cristalizată „ca rezultat al unei lungi prietenii cu artistul, al unor vizite regulate în atelierul său şi al unor conversaţii frecvente cu el" (p. 7). Notează şi pe prietenii brâncuşieni din ultimii ani: „Georgine Oeri, Marietta von Mayenburg, Aldo van Eyck, Dr. H. Keller

(Winterthur), A. şi N. Istrati-Dumi-trescu, Nelly van Doesburg, Sonya Delaunay, B. Gheerbrant şi P. Roche (Sevres), prietenul lui Brâncuşi de mai mulţi ani" (pag. 8).

Cele 22 aforisme din ediţia Giedeon-Welcker reproduc pe cele 13 franceze, cu o variantă la aforismul 13, care sună în aforismul englez (nr. 8) în modul următor:

„Nu căutaţi formule obscure sau mistere. Eu vă dau bucurie curată. Priviţi statuile pînă cînd le vedeţi. Cei aproape de Dumnezeu le-au văzut." Aforismul nr. 9 are următoarea variantă:

„Simplicitatea nu este un scop în artă. Ca să ajungi la simplicitate şi în ciuda ei trebuie să te apropii de sensul real al lucrurilor. Simplicitatea este complexitatea însăşi şi trebuie să te hrăneşti cu esenţa ca să-i poţi înţelege valoarea."

în plus, Giedeon-Welcker a transcris următoarele aforisme:

***1.*De ce să lucrezi cu modele ? Aşa ceva duce la cadavre sculptate.**

***2.*Este important să fii clar, dar a fi cinstit este mai mult.**

***3.* Creează ca Dumnezeu! Ordonă ca un rege! Munceşte ca un rob!**

*4.*Nu doresc „opere complete". Aşa ceva este asemenea unei lespezi funerare în timp ce eu mă aflu angrenat în muncă grea.

*5.*Măsurătorile sînt dăunătoare fiindcă există în lucruri. Se pot înălţa pînă la cer şi se coboară din nou pe pămînt fără a-şi schimba proporţia.

*6.*Toată viaţa mea am căutat esenţa zborului. Zborul!... Ce fericire!

*7.*Nimic nu creşte la umbra marilor copaci.

*8.*Dumnezeu şi diavolul nu sînt separaţi în aspectele realităţii, nu-i găseşti ici sau colo, ci sînt pretutindeni şi simultan.

*9.*Viaţa mea nu a fost decît o înşiruire de evenimente minunate.

*10.*Gloria îşi bate joc de cei care o urmăresc. Cînd îi întoarcem spatele, vine după noi.

*11.*Nu mai sînt aici, nu mai sînt ataşat de persoana mea, m-am depărtat de mine şi merg printre realităţi esenţiale.

cului la Şcoala de meserii din Craiova şi la studentul de la Belle Arte din Bucureşti.

Brâncuşi nu se confundă şi nu se converteşte la nihilismul spiritual al avangardiştilor mondiali.

Situaţia sa filozofică şi moralismul său rămîn într-un stoicism senin ţărănesc.

Cartea de căpătîi i-a fost Milarepa.

Asceza tibetană se conjuga cu austeritatea, cu frugalitatea, cu simplicitatea şi seninătatea rura-lităţii patriarhale, carpatine, în faţa vieţii şi cosmosului.

Proverbul este tehnica gîndirii şi expunerii metaforice rurale.

Aforismele brâncuşiene nu sînt decît proverbe stilizate de un moralist parizian cu rădăcini milenare în ţărănimea română şi cu conştiinţa acestei apartenenţe salubre. Sculptorul nu făcea parte din categoria celor care-şi detestă clasa. Iubea ţărănimea şi se împăcase cu destinul. Anticii stoici recomandau: *„amor fati".*

C. Brâncuşi şi-a iubit destinul.

Aforismul 11 din ediţia engleză şi comentariul despre Rodin deschid poarta interpretărilor asupra influenţelor în gîndirea şi arta lui Brâncuşi, ca şi limita acestor influenţe. Prima fază pariziană (1904—1908) este rodiniană. Stă sub influenţă. Lucra, ca şi Rodin, impresionist. Pe urmă s-a regăsit.

Aforismul 11 este aforismul stoicismului şi al budismului.

Ambele predică detaşarea de sine şi pacea uitării de sine. Ataraxia nirvanică şi pesimistă este curmată şi transformată la Brâncuşi în seninătate, pace şi bucurie interioară. Pacea interioară există şi la omul budist, ca şi detaşarea. Brâncuşi avea doi poeţi de căpătîi: Eminescu şi Milarepa. Eminescu a fost poetul şcolarităţii şi tinereţii în România, unde a stat pînă la 26 de ani. Budismul

schopenhauerian al junimiştilor de tip superior ca Maiorescu, Eminescu şi P. P. Carp, s-a infiltrat şi în gîndirea, sensibilitatea şi visarea uceni- 256

PRAVILA LUI C. BRÂNCUŞI

Fragmentele ce urmează — ilustrînd aforistic gîndirea brâncuşiană — în număr de una sută douăzeci au fost culese de autorul acestui volum din oralitatea vie sau din cataloage. Purtăm răspunderea eventualelor erori.

1."Frumosul este echitatea absolută.

*2.*Lucrurile nu sînt greu de făcut. Ceea ce este cu adevărat greu, este de a ne pune în starea de a le face.

*3.*Cînd nu mai sîntem copii, am murit de mult.

*4.*A vedea în depărtare este o problemă, dar a ajunge acolo este o altă chestiune.

*5.*Teoriile sînt eşantioane fără valoare. Numai acţiunea contează.

*6.***Nudurile din plastică sînt mai puţin frumoase decît broaştele rîioase.**

*7.***în toate lucrurile există un scop. Pentru a ajunge acolo trebuie să te eliberezi de tine însuţi.**

*8.***Cizelarea este o necesitate pe care o cer formele aproape absolute ale anumitor materii. Ea nu este obligatorie şi poate deveni chiar vătămătoare pentru cei care fac biftec.**

*9.***Simplitatea nu este un scop în artă. Se ajunge, fără voie, la simplitate, apropiindu-te de simţul real al lucrurilor.**

10. **Cioplitura directă este adevăratul drum către sculptură, dar şi cel mai rău pentru cei care nu ştiu să meargă. Şi, în definitiv, cioplitura directă sau indirectă nu însemnează nimic. Ceea ce contează este lucrul desăvîrşit.**

*11.***Priviţi lucrurile pînă cînd le vedeţi. Cei aproape de dumnezeu le-au văzut.**

*12.***Eu vă dau bucurie curată.**

*13.***Nu căutaţi formule obscure sau mister.**

*14.***Poate că arta îşi are rădăcina în nevoia de lux a mecenaţilor blestemaţi. Pentru mine, ei sînt simpli cumpărători de marfă.**

*15.***Artistul nu-i un animal de lux, ci animal auster. Arta nu se comite decît în austeritate şi dramă, ca o crimă perfectă.**

*16.***De ce să lucrezi cu modele ? Aşa ceva duce la cadavre sculptate.**

*17.***Este important să fii clar, dar a fi cinstit este şi mai mult.**

*18.***Creează ca Dumnezeu! Ordonă ca un rege! Munceşte ca un rob!**

*19.***Nu-mi doresc „Opere complete". Aşa ceva seamănă unei lespezi funerare, în timp ce eu mă aflu angrenat în muncă grea.**

*20.***Măsurătorile sînt dăunătoare, fiindcă există în lucruri. Se pot înălţa pînă la cer şi se coboară din nou pe pămînt, fără a-şi schimba proporţiile.**

*21.***Toată viaţa mea am căutat esenţa zborului. Zborul! Ce fericire!**

*22.***Nimic nu creşte la umbra marilor copaci.**

*23.***Dumnezeu şi diavolul nu sînt separaţi în realităţi, nu-i găseşti ici şi colo, ei sînt pretutindeni şi simultan.**

*24.***Viaţa mea nu a fost decît o înşiruire de evenimente minunate.**

*25.***Gloria îşi bate joc de cei care o urmăresc. Cînd îi întoarcem spatele, vine după noi.**

*26.***Nu mai sînt aici, nu mai sînt ataşat de persoana mea, m-am depărtat de mine şi merg printre realităţile esenţiale.**

*27.***Pietrele pot deveni dintr-odată şugubeţe.**

28.Nu-mi place să reprezint în statuile mele forţa mai mult muşchiulară, ci fiinţe care sînt eterice în şine, Munca este cel mai prostesc lucru, mai mult o cale şi un mijloc. Dar nici Dumnezeu n-a putut scăpa de ea.

*29.***Trăiesc ca într-un deşert, singur, cu animalele mele.**

*30.***Părinţii şi unchii ar trebui să dea copiilor şi nepoţilor cît mai mulţi bani şi cît mai puţine sfaturi. Darul străinului te subjugă. Darul părintelui este pilda şi punga lui.**

***31.*Arta trebuie eliberată de sentimentalitate şi de narcoticul religios.**

***32.*Am schimbat albastrul veşmintelor mele cu galbenul şi albul ca o urmare a vîrstei înaintate.**

***33.*Bogaţii se retrag în cochilia lor ori de cîte ori încerci să te apropii de ei. Nimeni nu poate scoate ceva. Ceea ce este de făcut este să-i uităm şi să rămînă singuri.**

***34.*Acum nu mai visez şi aşa ceva nu-i bine.**

***35.*Sculptorul luptă cu materialul, piatră, marmură, lemn, bronz sau alte metale şi încearcă să unească toate formele într-o unitate şi să le dea viaţă.**

***36.*Dispreţuiţi formele umflate din plastică.**

***37.Măiastră'mea.* este un proiect, care trebuie lărgit pentru a umple bolta cerului. Ţelul sculpturii este o nobilă simplitate şi o grandoare calmă.**

***38.*Fiecare din lucrările mele datează de vreo 15 ani în proiect şi pot începe un lucru nou, în fiecare zi. Dar', cînd sfîrşesc cu adevărat lucrul meu?**

***39.*După Michelangelo, sculptorii au vrut mereu să facă grandiosul şi n-au reuşit decît în grandilocvenţă.**

***40.*Proporţia interioară este ultimul adevăr inerent în toate lucrurile.**

***41.*Artiştii au omorît arta.**

***42.*Egocentrismul sufocant dezorientează pe oameni, îi scoate din viaţa luminoasă, pentru a-i conduce în întuneric şi chiar la sinucidere.**

***43.*Oamenii trebuie să înveţe din nou să se joace cu animalele tinere. (Repetiţie după Lao-tse).**

***44.*Trupul omenesc este frumos numai întrucît oglindeşte sufletul. (Maximă de Rodin căreia Brâncuşi i-a dat alt sens, căutînd esenţele şi ideile specifice. N-a părăsit realitatea, ci a schematizat-o în abstracţii şi simboluri).**

***45.*Michelangelo nu s-a eliberat de turmentele intime. îi reproşez dinamismul demoniac.**

***46.*Cerşetor sau rege este tot una în faţa eternităţii.**

***47.*Am făcut şi eu paşi pe nisipul eternităţii.**

***48.*Nu cred în suferinţa creatoare. Misiunea artei este să creeze bucurie. Nu se poate crea artistic decît în echilibru şi în pace sufletească. Pacea se obţine prin renunţarea de sine.**

***49.*Lectura-viciu şi conversaţia-sporovăială împiedică meditaţia şi visarea. Lectura ca un viciu, fără studiu, n-ar trebui să rămînă nepedepsită.**

***50.*Poate că poezia pură este rugăciune, dar ştiu că rugăciunea bătrînilor noştri olteni era o formă a meditaţiei, adică o tehnică filozofică.**

***51.*Statuile sînt ocazii ale meditaţiei. Templele şi bisericile au fost şi au rămas lăcaşurile meditaţiei.**

Fragmente de conversaţii la masă. (Tischreden)

***52.*Iubirea cheamă iubire. Nu-i atît de important, ca să fii iubit, ci să iubeşti, tu, cu putere şi cu toată fiinţa.**

***53.*Stadionul antic elino-roman stimula întrecerile între egali, euforia, feeria, sănătatea, echilibrul armonios şi artele (oda, tragedia, muzica). Stadionul modern repetă povestea epigonilor lui Michelangelo şi chiar povestea**

„divinului" maladiv florentin: contemporanii nu trăiesc stadionul, ci-1 contemplă şi „vizionează". Nu cunosc emulaţia agonală şi concurenţa recordurilor, a pariurilor, zgomotul şi trăirea adiacentă a plebei sportive obeze.

54.în logodnă, iubiţii se cheamă ca turturelele, începe tatonarea şi încleştarea valenţelor. Stagiul platonic al logodnei ni se pare indispensabil. Pedagogii adevăraţi ai copiilor mi se par a fi bunicii. Aşa este la noi, în Gorj. Dacă n-ai un bătrîn în căminul plin de copii, să-1 cumperi. Nepoţii să fie din sămînţa lui. Bunicii temperează, prin prezenţa lor simplă, pe soţi şi le îndrumează progeniturile pe calea vieţii, predîndu-le facla experienţei proprii şi a înaintaşilor. Bătrinii sînt trezorierii. Celula familială rurală rămîne pilduitoare şi pentru orăşeni, care-şi pierd intuiţiile şi instinctele elementare în iubire, spre paguba lor şi ajung la degenerarea naturalităţii.

***55.*Cinematograful mi se pare o artă inferioară prin tehnica rulării continue şi mă enervează, fiindcă nu pot opri scurgerea, ca să meditez, ca-ntr-o carte. La teatru fac o lectură prealabilă. Cineaştii ar trebui să publice scenariile, cum fac dramaturgii.**

***56.*Sportul contemplat fără trăirea muşchilor, cinematograful fugace şi lectura aglomerată, fără studiu atent, mi se par a fi trei racile ale civilizaţiei moderne.**

***57.*Malthusianismul se aplică prin avorturi dese şi unelte anticoncepţionale ieftine. Este cancerul Occidentului.**

*58.***Obstacularea naturalităţii duce la sterilitate pe toate planurile.**

*59.***Naturalitatea în sculptură este gîndirea alegorică, simbol, sacralitate sau căutarea esenţelor ascunse în material, iar nu reproducerea fotografică a aparenţelor exterioare. Sculptorul este gînditor, iar nu fotograf al unor aparenţe derizorii, multiforme şi contradictorii.**

*60.***Naturalitatea în iubire nu-i în nici un caz bordelul, amorul demimondenei rafinate şi nici „triunghiul" parizian de aici. Naturalitatea în iubire este tendinţa pasionată de a atinge absolutul, amalgamarea eurilor fruste, tinere şi pure sau dornice de puritate.**

*61.***Naturalitatea în prietenie este emulaţia inteligenţelor similare şi fraternizarea camarazilor de arme. Prietenia este fenomen de tinereţe, conjugarea meseriilor şi sfat la bă-trîneţe.**

*62.***Glasul speciei în iubire este motorul care nu se vede şi nu se aude. Motorul vizibil şi palpabil mi se pare a fi elanul spre absolut şi unificare, pe care am încercat de trei ori să-1 redau în simbolica *Sărutului.* Iubirea omoară prietenia.**

*63.***Cine nu iese din Eu, nu atinge absolutul şi nu descifrează viaţa.**

*64.***Avem un cod civil, un cod penal şi un cod comercial. De ce n-am avea un cod etic? Eu l-aş construi pe bază de proverbe, dacă aş fi un cercetător al moralei. Orice cercetare este şi o construcţie.**

*65.***Anticii iubeau maximele şi ţăranii îşi păstrează proverbele. Plebea zisă burgheză nu mai cunoaşte nici o normă. Rapacitatea şi concurenta au omorît regulile seculare ale naturalităţii. înapoi la natură şi la naturalitatea filozofică, adică la „cuminţenia pămîntului".**

*66.***Spui că ai aflat, de la levantinii noştri, că acel care munceşte nu are timp să cîştige? Şi nu ai dispreţuit pe acei care seamănă o înţelepciune de tîlhari, care nici ei nu muncesc, ci atacă la drumul mare sau pradă hambarele gospodarului cuminte?**

*67.***Prototipul juveţilor noştri are două feţe, ca Ianus: omul de omenie şi gospodarul cuminte al naturalităţii. Nu plînge niciodată. Surîde şi construieşte. Cunoaşte voioşia ca o stare permanentă. în momente grele iese viteazul la iveală. Aura feeriei îl scaldă cu azur.**

*68.***Anticii spuneau să-ţi iubeşti destinul ? Eu mi-am iubit şi nu mi-am părăsit nici o clipă strămoşii şi filozofia lor, a naturalităţii. Nu sînt străbunii destinului nostru? Sînt eu mai înţelept decît Radu Brâncuşi sau Venizelos decît Plato?**

*69.***împăcarea de sine se instaurează în sufletul tău cînd te priveşti ca un inel dintr-un lanţ nesfîrşit al înaintaşilor şi cînd nu calci cu o iotă prescripţiile naturalităţii eterne.**

*70.***Alege-ţi prietenii, ca şi duşmanii, după talia ta pitică, mică, micşoară sau înaltă.**

*71.***Poartă-te cu cel mai bun prieten, ca şi cum 1 i-ar putea deveni duşmanul cel mai înveninat, şi cu cel mai mare duşman, ca şi cum ţi-ar putea deveni prieten înfocat.**

*72.*înţeleptul face din veninul său interior remediu pentru sine sau articol de tămăduire pentru semeni.

*73.*Dragul meu nepot al duhului — toţi nepoţii sînt salba dracului—, tu preconizezi iertarea şi uitarea faţă de cei care te-au ofensat? Iertarea este uşoară şi te ajută să-ţi verşi toxinele şi să-ţi arzi cadavrele inamicilor din subteranele tale psihice. Dar, unde găseşti uitarea? în paharul cu vin sau cu rachiuri tari, care răscolesc rănile dureroase pînă le fac caverne supurante? Unde-i paharul cu apa uitării, apa Lethei? Arta vindecă rănile şi-ţi oferă uitarea.

*74.*Capacitatea de îndrăgostire şi de dăruire permanentă n-o au decît spiritele superioare, dublate de naturi puternice, glandulare şi vitale. Prin dragoste angelică şi carnală te vindeci de toxine şi de majoritatea bolilor sufleteşti. Soarele este marele tămăduitor. Soarele iubirii îl întrece.

*75.*Sinistrul pastor Malthus este un fel de nou Moise, el vine cu tablele lui infame şi anti-vitale 'şi e luat pe scut de protestanţi şi de către laicii artei moderne.

*76.*Malthus obstaculează iubirea care nu se mai face cu inima curată, cu toată vlaga şi snaga, ca un zbor al păsării de foc spre infinit şi absolut. După Malthus iubirea se comite cu conştiinţa păcatului, cu fereli şi meremetiseli. Au pierit elanul, plenitudinea şi măiestria. *Măiastră* în iubire se numeşte naturalitatea. Măiastră este chiar *Erosul* plenitudinar (inimă, vlagă şi snagă).

*77.*Adepţii lui Malthus sînt vlăguiţi, îşi terfelesc inima, îşi risipesc snaga (adică sămînţă) şi ruinează'pîntecul

femeilor iubite prin forcepsuri, tinctură de iod şi piatră acră. Dulceaţa de a iubi devine un chin şi împlinirea o farsă contra naturii.

Pedeapsa zeului Eros este înfricoşătoare.

***78.*Tragedia modernă îşi are sursele în dezordinile erotice, în spaima existenţei de mîine şi în generalizarea consumului de alcool.**

***79.*Spaima existenţialistă este spaima lipsei plinii cea de toate zilele. Au fost şi în Egipt şi Iudeea şapte ani graşi şi şapte ani slabi. Azi se trăieşte de la mînă pînă la gură. Bogaţii au spaima crahurilor şi săracii teama de şomaj.**

***80.*Este preferabil chiolhanul de nuntă, la lăsata secului şi la sărbătorile mari, decît aperitivul cotidian, la zincul „bistroului" cu absint. Chiolhanul se cheamă zaiafet şi taifas înţelept, iar aperitivul alcoolizare lentă şi desăvîrşită, în cîţiva ani de sporovăială elegantă. Atleţii conversaţiei ajung la muţenie şi la mîini tremurate (simptome de *delir ium tremens)* în jurul zincului.**

***81.*Cu parizianul nu pot discuta afaceri serioase decît pînă la ora aperitivului. Pe urmă vine ora şarmantă a dejunului, *five o'clock-u*\ salonard şi deliciile cinei încărcate cu vaporii ghiftuelii şi ai alcoolizării.**

Nopţile aparţin extenuărilor rafinate. Goana după plăceri este patetică şi mai dureroasă decît la talpa iadului.

***82.*Femeia modernă este o păpuşă cu dotă sau o prostituată rapace.**

***83.*Bărbatul modern are idealuri de snob şi de crap conjugal.**

*84.***Datoria tatălui balcanic şi carpatin este de a asigura casa şi masa copiilor oricît de numeroşi, la orice oră din zi şi noapte, chiar dacă vin din puşcării sau din faliment şi la orice vîrstă. Căminul lui este insula paradisului, unde îşi aruncă ancora la naufragiu. Falitul este pus la muncă şi la tratament pe picior de egalitate. Familia este şi trebuie să rămînă**

265 sacră.

*85.***Datoria mamelor către copii este iubirea nemărginită aliată cu jertfa, iar către soţ ascultarea şi fidelitatea.**

*86.***Datoria soţilor este comunitatea la bine şi la rău, precum şi fidelitatea legămintului nupţial pînă dincolo de moarte. Dorm în acelaşi pat şi în acelaşi cimitir. Uniunea lor este indivizibilă şi în taină. Bărbatul devine pentru femeie „omul" ei, „rumânul" ei, „creştinul" ei.**

*87.***Adulterul nu este îngăduit soţiei, fiindcă aduce pui de cuc şi pupeze în cămin. Tulbură armonia orătăniilor şi a puişorilor.**

*88.***Adulterul bărbatului nu este îngăduit decît în dispreţul satului, fiindcă Don Juan este considerat un hăndrălău netrebnic. Noi îl avem pe Făt-Frumos, logodnic ideal, soţ ideal, viteaz şi gospodar ctitor, şi bunic-peda-gog al nepoţilor.**

*89.***Filozoful antic nu întemeia cămin, dar nu spurca un cămin de prieten.**

*90.***Datoria fiului către tată este de a-i continua gospodăria, pilda şi de a nu-i păta obrazul.**

*91.***Datoria fiicei către tată este de a-1 ajuta la slăbiciunile bătrîneţei şi de a-i închide ochii.**

*92.***Datoria unchiului către nepot este de a-1 lumina în tainele vieţii. Sînt multe taine pe lume, iar tatăl nu poate vorbi, deschis, faţă de fiu, în chestiuni „ruşinoase". Distanţa pudoarei patetice dintre tată şi fiu este arsă de unchi.**

*93.***Tatăl spune fiului, că „porcăriile" se pot face, dar nu se grăieşte în jurul lor şi în faţa lui. Să vorbească, dacă are gură spurcată cu prieteni deşucheaţi. Dacă vrea ştiri să se adreseze unchilor, dar în mare taină.**

*94.***Mirele primeşte sfaturi, înainte de a purcede în taina nunţii, de la naş şi de la unchi.**

*95.***Mireasa primeşte sfaturi de la Muica ei, de la soacră, de la naşă şi mătuşi.**

96.Soţii nu-şi vorbesc măscări. Pe vremuri nici nu se tutuiau decît noaptea, la şira de paie, ca logodnicii şi în patul conjugal, între patru ochi şi pe şoptite. Moda tutuielii este mitocănească. Aristocraţii şi ţăranii nu se tutuiesc.

*97.***Soacra, în principiu, este poamă acră.**

*98.***Socrul este succedaneu patern şi raporturile dintre socru şi gineri pot fi mai' strînse decît dintre tată şi feciori. Ginerică este fiul preferat, intrat în gospodăria lui, aproape de inima lui, genitorul nepoţilor pe care-i joacă, zilnic, pe genunchi şi îi învaţă. Transmite nepoţilor facla vieţii armonice, feerice şi cuminţi.**

*99.***Prietenia este oglindirea în *alter ego.* Este puternică în adolescenţă şi ca flăcău, slăbeşte după însurătoare şi reînvie la bătrîneţe.**

***100.*Prietenia nu-i durabilă decît între oamenii din acelaşi cin.**

***101.*Căpcăunul se găseşte pretutindeni în cătun, în sate şi oraşe. Teme-te de căpcăunul ca prieten sau ca tovarăş de muncă ori de acţiune!**

***102.*Cu căpcăunul te porţi cum te porţi cu şarpele veninos: îl eviţi sau îi zdrobeşti capul cu bîzdoaga, înainte de a te muşca.**

***103.*Societăţile nu mai ştiu să se ferească de căpcăunii talentaţi şi plătesc bănuţul învăţăturii prea scump.**

***104.*Prin ce se caracterizează căpcăunul? Prin *moral insanity* şi lipsa de scrupule.**

***105.*Intre viaţa publică şi viaţa privată sînt tainice şi organice legături. Biografia luminează opera, ideile şi orice creaţie.**

***106.*Esteţii fug de biografie, fiindcă au o viaţă dezmăţată sau criminală.**

***107.*Cînd o societate nu mai cunoaşte sau amestecă binele cu răul se află pe povîrnişul pierzaniei.**

***108.*Cine nu are curajul să vorbească răspicat despre bine şi rău merită toroipanul pe şale. Ţăranii ştiu, de la mic la mare, ceea ce este bine şi rău. Tablele de valori sînt cuprinse în proverbe, în datini, în doctrina străbunilor şi în filozofia naturalităţii.**

109.Arta şi înţelepciunea contemporană se crează tot mai des de către nevropaţi, alcoolici şi de criminaloizi. Poate fi o nenorocire mai mare ?

*110.***Datoria flăcăului mic-valah este ca să intre în „rinduială": căsătorie la 19 ani, cazarmă la 21 ani, să întemeieze o gospodărie separată (măcar un bordei), să nu-i bată toba fiscului în bătătură, să aibă copii care sînt mai scumpi decît lumina ochilor, să moară la bătrîneţe în gospodăria lui, înconjurat de nepoţi, de fiice, de gineri şi nurori.**

*111.***Datoria fecioarei de Gorj este ca să fie frumoasă la 17 ani, măritată la 18—19 ani, gospodină şi harnică toată viaţa, să nu se vorbească baliverne despre ea, ca despre nevasta lui Iuliu Cezar, să-şi spele şi să-şi hrănească fraţii, apoi soţul şi copiii, mai tîrzior să fie chemată ca naşă, alături de soţul iubitor şi iubit pină dincolo de mor-mint. Destinul ei este de rang secund (...).**

*112.***Politicianul adevărat este ctitorul, oamenii cu vocaţie, confirmaţi prin alegeri.**

*113.***Politica bună este buna administraţie şi municipalitatea curată. Politica rea este delapidarea sau climatul favorabil naşterii tiranilor, paraziţilor, hoţilor, bonzilor şi titano-zaurilor.**

*114.***Din nefericire ne închinăm cu toţii la viţelul de aur şi ingenunchem in faţa sacului cu bani. Ar trebui să ne plecăm în faţa inteligenţei harnice şi a meritelor.**

*115.***Cînd mă gîndesc la vicisitudinile locuitorilor Daciei pînă azi, constat, că în istoria românilor n-a existat o bătălie eclatantă, ca la Valmy, la Austerlitz sau Verdun, dar romă-naşii noştri au fost invincibili prin vitejie, prin tenacitate şi ductibilitate diplomatică.**

116. **Există o diferenţă în limba română între inteligenţă şi deşteptăciune. Ador pe inteligenţi şi detest pe „diştepţi". Cei deştepţi au tranzacţie şi n-au vitejie. N-au nici tenacitatea firească: sînt giruete în bătaia vînturilor.**

117. **în România sînt prea mulţi „diştepţi" în politică, în artă şi în liberele profesii.**

Nu se poate face artă, politică, şi meserie intelectuală fără vitejie, fără tenacitate şi inteligenţă. „Diştepţii" produc camelotă. Ca să cultivi un pogon sărac de Gorj cu porumb şi dovleci îţi trebuie vitejie, tenacitate şi inteligenţă, pe care n-o găseşti la Capsa şi prin anticamerele demnitarilor capitalei române. Cu un pogon, ţăranul hrăneşte familia, dacă n-ar fi birurile.

Din pricina prolificităţii şi a birurilor au împînzit Bucureştii pe care-1 hrănesc cu cobiliţele. Mai trimit şi-acasă pentru mălai şi casă nouă.

Am fost trimis şi eu de mic copil la procop-seală în lume. N-am pierdut legătura şi nu mi-am scos rădăcinile pentru a umbla năuc pe glob. A profitat şi arta mea. M-am salvat ca om.

*118.***Pilda fertilizează. Deci, nu sîntem singuri, chiar dacă dăm pilda sihastrului.**

*119.***Cine nu luptă contra răului, s-a predat inamicului.**

*120.***Nici o energie morală nu se pierde zadarnic în univers. (Dicton al lui C. Stere acceptat şi repetat ca deviză şi de C. Brâncuşi).**

O EPISTOLĂ
A ARHITECTULUI BRÂNCUŞIAN OCTAV DOICESCU

Cu Octav Doicescu ara reconstituit şi verificat o serie de detalii biografice, pe care le deţineam din gura sculptorului.

Cu Octav Doicescu am reconstituit etapele ansamblului statuar şi urbanistic de la Tîrgu-Jiu, ca şi „mica istorie" *(la petite histoire)* a vieţii sale.

Dintr-o excesivă modestie şi din oroarea de reclamă profesională, deşi este conştient de misiunea sa de pedagog şi de artist la *Simetria* (revistă faimoasă) şi la Institutul de Arhitectură din Bucureşti, unde lucrează de decenii că profesor, mîndru de lucrările sale particulare şi in colectiv, Octav Doicescu îmi trimite epistola de mai jos. O publicăm fără voia sa. O publicăm cu atît mai vîrtos cu cît noi executăm o lucrare de simplu grefier şi cu cît Octav Doicescu face o nouă confesiune de credinţă asupra influenţei rodnice pe care Brâncuşi a exercitat-o asupra sa. Există deci, testimonii contemporane de influenţe

ideologice care nu pot lipsi pentru istoricii viitorului. Nici Constantin Brâncuşi şi nici Octav Doicescu nu-şi aparţin.

Opera lui Doicescu va fi supusă curînd unei examinări publice şi se va ilustra pe *concret* ceea ce a făcut, ceea ce a greşit şi mai ales ceea ce n-a putut face faţă de dotaţiunea unui senzaţional debut: pavilioanele de la Paris şi New York, micul palat din fosta stradă Wilson, un palat în Calea Victo-
270 riei, restaurantul municipal din Grădina Botanică şi de la Băneasa, casa de odihnă pentru salariaţi ai societăţii de gaz şi electricitate de la Snagov, casa particulară a inginerului N. C, casa baro-nesei Vasilko, casa profesor Dimitrie Guşti — au fost jaloane de incipientă, care anunţau pe marele arhitect.

Octav Doicescu a făcut macheta celui mai frumos parc de locuinţe al capitalei: Bordei-Herăs-trău. Acest parc a fost realizat întocmai şi este o podoabă a Capitalei. Mai sînt şi alte lucrări.

De mult ştiu că Octav Doicescu lucrează greu, cu şovăiri şi reveniri, fără grabă, cu ocolişuri, cu îndoieli şi problematizări. Cazul clădirii casei particulare a inginerului N. C. din fosta Alee v ulpache a fost notoriu. Inginerul avea multe parale şi i-a dat libertatea de concepţie şi execuţie. Arhitectul Doicescu cunoştea omul, cunoştea familia şi aşezarea terenului. O casă exprimă căminul ideal al unui om, fizionomia lui de plastică interioară şi nevoile de exteriorizare, durerile, aspiraţiile, adîncurile şi stilul cu vibraţia specifică.

Octav Doicescu a purces la elaborarea planurilor, care i-au fost aprobate.

***„La taille directe"* se aplică şi în arhitectură nu numai în sculptură.**

între planurile pe hîrtia de calc cu machetă amănunţită şi ridicarea pe teren a ieşit un decalaj. Realizarea nu corespundea viziunii interioare a arhitectului. Beneficiarul fără sensibilitate optică nu vedea nimic eronat. Era mulţumit cu prima versiune a căminului său, ridicat pînă la jumătate, de roşu, din cărămidă. Preţuia pe arhi-tectul-artist. Avea şi parale. I-a îngăduit să dă-rîme şi să reînceapă după visul său interior.

A doua versiune a casei din Aleea Vulpache a fost ridicată la roşu în întregime. I s-a pus şi un acoperiş provizoriu.

Artistul a socotit că nu se integrează nici de astă dată complet, în peisagiu. Nu corespundea cerinţelor sale lăuntrice şi nu exprima structura caracterologică a beneficiarului.

A cerut iarăşi voie ca să dărîme.

I s-a îngăduit.

A treia şi ultima versiune este o mică bijuterie, o capodoperă de epocă, în materie de locuinţă individuală, pentru un anumit gen de intelectual monden şi întreprinzător în stilul de odinioară.

Ana narat aceste întîmplări ale artistului arhitect Octav Doicescu pentru a lumina epistola de mai jos. Doicescu este un brâncuşian în spirit şi în metoda de lucru.

„VULGARIZAREA" LUI BRÂNCUŞI

Bucureşti, iulie 7964

Iat-o în fragmente: Dragă Petrache,

„...aş dori ca aceste amintiri ale tale, plănuite despre Brâncuşi, să nu fie legate de numele Doicescu. Ele să fie (aici, sînt de acord), numai *o certitudine pentru tine".*

„Valoarea lui Brâncuşi şi valoarea studiului tău nu se îmbogăţeşte cu nimic prin apariţia unui nume sau al unor nume absolut întîmplătoare.

„Eu am profitat mult de la sculptorul Constantin Brâncuşi. Poate că el nici nu a ştiut vreodată. Eram la o anumită vîrstă, cînd trebuia să mă încheg, într-un fel. Şi Brâncuşi m-a ajutat: cu natura lui afurisită; cu personalitatea lui aforistică; cu zgîrcenia dăruirii intimităţilor lui veritabile şi sufleteşti. M-a învăţat ca să am o profundă încredere şi integrală în calitatea poporului român.

„Nici o întîlnire şi nici un schimb pe care l-am avut vreodată cu filozofi, cu regi, cu principi, cu preşedinţi de republici, cu creatori şi oameni de rînd, nu mi-au înnobilat sufletul mai puternic ca el *ţăranul de la Dunăre,* acel ţăran

român, care între cele două războaie mondiale ajunsese ca să fie intimiditat şi minimalizat de sărăcie şi de lipsa de perspectivă în desăvîrşirea lui.

„Totdeauna m-am considerat un *ţăran* in felul meu, cu toate că mă trag din agricultori-moşneni, care la rîndul lor, se trag din Bărbăteştii începuturilor, toţi de la izvoarele Dîmboviţei..."(Octav Doicescu).

Putem fi indignaţi, pe drept cuvînt, de vulgarizarea lui Brâncuşi. Cuvintele „vulgarizare" (popularizare) şi „vulgaritate" au tulpină comună, dar nu-s identice. Popularizarea este dezirabilă pentru stimularea bunului gust naiv al omului simplu.

Nu e nimic de făcut împotriva vulgarităţilor vulgarizatoare? Cred că nu este nevoie şi nici nu este bine.

Ansamblul de dans popular şi cor *Ciocirlia* a plecat în Egipt cu o „columnă infinită", pictată printre rechizite. *Sfinxul* cu labe de leu şi cap enigmatic se pictează, mondialmente, pe batiste, baticuri şi pachete de ţigări, se impregnează pe pălării de damă şi se încrustează pe inele. Soarta *Sfinxului* egiptean o are astăzi *Pasărea măiastră* şi *Columna infinitului.* Nu ne indignăm de popularizarea lui Constantin Brâncuşi. De ce să ne indignăm?

Medalia are reversul ei.

Popularizarea este excelentă cît timp nu este vulgaritate, adică o problemă de bun gust şi de bun simţ,

uşor soluţionabilă între oameni binevoitori şi de bună credinţă.

Cu mult mai delicată mi se pare interpretarea ideologică a lui Brâncuşi. Fiecare ia ceea ce-i îngăduie aparatul aperceptiv.

Un interpret ca Jean Cassou vede în Brâncuşi un ţărănoi ceva mai pitoresc. (Teoria: „ciobanul din Carpaţi" cu iluminări brusce şi fără bibliotecâ). Nu pricepe nimic din drama filozofică şi morală a lui Brâncuşi. Nu înţelege vastitatea, procesul intim revoluţionar, căutările şi realizarea plenitudinară. Cum ar putea pricepe aşa ceva un spirit uscat valeryan, adept al artei pure, al artei pentru artă, care exclude filozofia şi etica?

Moneda proastă izgoneşte moneda bună, după legea economistului Gresham, dar numai în domeniul economiei politice. în artă, valorile învinq şi devin clasice. Vulgarizarea lui Brâncuşi este o monedă proastă [...]. Aceşti bănuţi de aramă sînt obolul cerşetorilor din arta brâncuşiană supremă, biete hîrtii, monezi inflaţioniste fără acoperirea cu aurul autenticităţii şi al modestiei.

OCTAV DOICESCU DESPRE BRÂNCUŞI

Pe terasa locuinţei sale, la miezul nopţii, Octav Doicescu face o uimitoare mărturisire, care este şi a mea. Uimirea mea provine din sincronizare. Iat-o:

„Singurul om pe care l-am avut aproape de sufletul şi mintea mea de om şi arhitect a fost sculptorul Constantin Brâncuşi [...]. Sînt şcolar al şcolii române. Am călătorit şi in

lume: Europa, America de Nord, Uniunea Sovietică şi China. Tinereţea am început-o cu Henri Barbusse, Andreas Latzko şi Whitman. Pluteam în cultură mondială. Constantin Brâncuşi a introdus particularitatea sufletului românesc în contemporaneitatea mondială".

SUMAR

PROLOG SUB CERUL OLTENIEI

Amintiri despre un om mare al Valahiei Mici 5

Părinţii lui Brâncuşi 16

BRÂNCUŞI ÎN VIAŢA COTIDIANĂ

La Craiova şi Paris 28

Ospitalitate şi cumpătare 30

Brâncuşi şi edilii gorjeni 32

Brâncuşi şi muzica 34

Zaifet trivial valah 36

Zaiafet parizian .. 38
Regula paharului de vin şi a carnalităţii 39
Călătoriile lui Brâncuşi 46
„Feea din Chicago" în zăvelci 55
Elaine Feyre sau Treptele iubirii 57
Normele de comportare cu vecinii şi amicii .. 68
Atelierul lui Brâncuşi 71
Brâncuşi şi Peter Neagoe 74
Modigliani, ucenicul vrăjitor al lui Brâncuşi .. 80
Brâncuşi şi Măria Tănase 106
Metoda'de lucru 113

CÎTEVA PROBLEME TEORETICE
Picasso, Joyce, Brâncuşi şi cubismul 117
Pallady şi Brâncuşi 127
Geneza Măiastrei..... 142
Geneza ansamblului de la Tg. Jiu..... 159
Rugăciunea 162
Expoziţia cubistă din 1912 sau noul Hernani.. 164
Rădăcinile lui Brâncuşi 166
Cîteva fişe plastice 170

Comanditari, beneficiari şi creatori 184
Concepţii filozofico-artistice la Brâncuşi şi prietenii săi de idei 194
Peter Neagoe despre arta lui Brâncuşi 203

INTERLUDIU.
PARALELĂ ÎNTRE JOYCE ŞI BRÂNCUŞI
Interferenţe biografice 211
Ecouri la Joyce despre Brâncuşi 229
Turnul de ivoriu sau „non serviam" 240
1. Notă despre gindirea lui Brâncuşi 245
Exegeza la primele 13 aforisme ale lui Brâncuşi 251
Pravila lui C. Brâncuşi 258
O epistolă a arhitectului brâncuşian Octav Doicescu 270
„Vulgarizarea" lui Brâncuşi 273

REDACTOR: VASILE FLOREA TEHNOREDACTOR: ELENA DINULESCU

BUN DE TIPAR : 24 IULIE 1976 APĂRUT 1976

COLI DE TIPAR il,5; PLANŞE 12 C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7-73/74 CZ. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7 TIRAJUL: 13.300+20 + 90

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ.,13 DECEMBRIE 1918" STR. GRIGORE ALEXANDRESCU NR. 89-97 BUCUREŞTI

REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA